

**Università degli Studi di Napoli Federico II**  
**Dottorato di ricerca in Filologia moderna**  
**Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo**

---

**Tesi di dottorato**  
**Ciclo XXVI**

## **PARADIGMI AUTOBIOGRAFICI**

**Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood,  
Michel Leiris, Alberto Savinio**

**Candidato: Dott. Gennaro Schiano**

**Tutore: Prof. Antonio Gargano**  
**Cotutore: Prof. Stefano Manferlotti**  
**Cotutore: Prof. Antonio Saccone**



**Napoli 2014**

STAMPATO NEL MESE DI MARZO 2014

*A mia sorella,  
figlia unica*

## Indice

Introduzione	3
1. Campi di forze	8
1.1 Questioni di genere	9
1.1.1 <i>Voir plus clair</i>	9
1.1.2 Patti, margini e paradossi	16
1.1.3 Strizzate d'occhio e recite per il loggione	25
1.2 Restrangimenti di campo	32
1.2.1 Allora e adesso	33
1.2.2 La nave Argo	40
1.3 Autobiografia d'autore	48
1.3.1 Ramón Gómez de la Serna	48
1.3.2 Alberto Savinio	56
1.3.3 Michel Leiris	63
1.3.4 Christopher Isherwood	69
2. Forme	75
2.1 Paratesto	82
2.1.1 In copertina	84
2.1.2 <i>Saying what this book is not</i>	90
2.2 Intertesto e metadiscorso	104
2.2.1 <i>Este libro se completa con otros muchos libros</i>	105
2.2.2 <i>Described as follows</i>	111
2.2.3 <i>In fieri</i>	118
2.3 Modo e Voce	126
2.3.1 Egli	130
2.3.2 Io, egli	137
2.4 Tempi del racconto	154
2.4.1 <i>De la edad del globo a la edad del pato</i>	156
2.4.2 Intorno a quel tempo medesimo	165

## *Indice*

2.4.3 Regola della storia, regola del racconto	172
2.4.4 <i>Christopher and his time</i>	179
3. Temi	186
3.1 Metafisiche d'infanzia	191
3.1.1 <i>Le sacré dans la vie quotidienne</i>	194
3.1.2 Un destino è sfuggito al controllo	206
3.1.3 Fine dei giochi	218
3.2 <i>The uncreated conscience of my race</i>	229
3.2.1 <i>Truly weak men</i>	232
3.2.2 Torri d'avorio e fonti sacre della vita	249
3.3 <i>To be continued</i>	273
3.3.1 Il ritratto dell'artista da vecchio	275
3.3.2 Tanatografia d'autore	297
4. Tendenze del paradigma	311
4.1 In prospettiva	312
4.2 Questioni di genere parte seconda	317
4.3 <i>The mark of squid</i>	323
4.4 Appunti autofinzionali	335
Bibliografia	344

## Introduzione

Nel secondo capitolo di *Entre lo uno y lo diverso* Claudio Guillén definisce la «disposizione d'animo»<sup>1</sup> del comparatista come «coscienza di certe tensioni fra il locale e l'universale», «fra il particolare e il generale». Una disposizione d'animo atta a comprendere una «serie di opposizioni generali» applicabili a situazioni differenti. L'autobiografia è un oggetto di studio decisamente sensibile alle opposizioni e alle tensioni che Guillén identifica nell'approccio comparativo alla letteratura: il suo complesso e indeciso statuto di genere impone una riformulazione costante dei rapporti tra singole forme e canoni poco affidabili; la sua particolare struttura narrativa permette di osservare da un punto di vista privilegiato i rapporti tra il fatto letterario e il mondo rappresentato.

Queste due opposizioni, identificative del genere autobiografico e delle sue strutturali tensioni tra particolare e generale, assumono caratteristiche inedite nel Novecento quando il cambiamento sensibile dell'immaginario letterario altera in modo irreversibile la rappresentazione del sé in letteratura. Occuparci di autobiografie novecentesche ci permetterà da un lato di sondare i cambiamenti sensibili tra le forme del racconto di sé e il canone autobiografico che si afferma a fatica tra la fine del Settecento e l'Ottocento, dall'altro di misurare la *facoltà mimetica*<sup>2</sup> del racconto autobiografico e il suo particolare rapporto tra documento e finzione proprio nel momento storico-letterario in cui questo rapporto sembra complicarsi notevolmente.

È noto che il limite più complesso con cui chi voglia occuparsi di autobiografia si scontra sia quello del canone: quali testi sono conformi alla mia definizione di autobiografia? Come distinguere le loro caratteristiche da quelle

---

<sup>1</sup> C. Guillén, *L'uno e il molteplice*, trad. it. di A. Gargano e C. Gaiba, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 31.

<sup>2</sup> Cfr. W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in Id., *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 71-74.

del romanzo e degli altri generi memorialistici nel Novecento, quando l'inedito gradiente di finzionalità dei testi rende poco definibili i confini tra i generi? Sia lo studio di Franco D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, che la mastodontica *Encyclopedia of life writing* curata da Margaretta Jolly indicano nell'autobiografismo multiplo un fenomeno letterario tipico del ventesimo secolo: mentre D'Intino fa riferimento soprattutto a quegli autori il cui racconto retrospettivo «si estende nel corso di più volumi separati e autonomi ordinati cronologicamente»<sup>3</sup>, nelle pagine della voce enciclopedica è definito come produzione di molteplici autobiografie con differenti approcci al passato referenziale, in momenti della scrittura distanti nel tempo, con modalità scritte eterogenee<sup>4</sup>. Le numerose prove autobiografiche creano necessariamente un sistema, un mosaico composito che l'autore tiene insieme attraverso rimandi intertestuali ed epistestuali, nel ritorno su personaggi, luoghi ed episodi narrati nelle prove precedenti e nel rendere le opere scritte in passato un vissuto del narrato autobiografico di quelle successive. Il sistema di testi costituito dalle eterogenee prove autobiografiche permette quindi di affidarsi a un canone dai margini meno arbitrari e labili, selezionato dallo stesso autore reale nei rimandi e nei ritorni sulle tappe autobiografiche precedenti.

Gli autori in studio ci permetteranno di esaminare quattro sistemi autobiografici, relativi a quattro differenti letterature nazionali e in un arco temporale organico ed esteso, circoscrivibile negli ottant'anni che separano la data di pubblicazione di *Morbideces* (1908) e quella di *À cor et à cri* (1988). Le opere di Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), Alberto Savinio (1891-1952), Michel Leiris (1901-1990) e Christopher Isherwood (1904-1986) presentano un comune e ossessivo impegno per l'autorappresentazione letteraria, gli autori scrivono numerose autobiografie, tornano più volte sul vissuto e sul narrato che in esse è rappresentato, mostrano problematicamente lo statuto novecentesco del genere autobiografico testimoniando del suo valore letterario ed esistenziale. L'interesse comune si estende inoltre a una più generale attitudine per la letteratura memorialistica: tutti i nostri autori producono prove

---

<sup>3</sup> F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 216.

<sup>4</sup> Cfr. B.J. Gunzenhauser, *Autobiography: general survey*, in M. Jolly (a cura di), *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms*, London, Routledge, 2001, pp. 75-77.

eterogenee di biografie, diari e testi odeporeici nei quali non è difficile ritrovare molte delle sperimentazioni che rintracceremo nei testi autobiografici. A questi due decisivi elementi comuni ai quattro autori e legati alla singolare produzione autobiografica di cui proveremo a occuparci si aggiungono relazioni differenti tra di essi a cui faremo riferimento nelle pagine dello studio quando i referenti rappresentati ci porteranno ai contesti storico-letterari e alle fisionomie intellettuali dei protagonisti autobiografici.

L'approccio 'problematico' all'inedito statuto novecentesco del genere autobiografico si traduce per i nostri autori in una composita sperimentazione morfologica condotta attraverso i differenti momenti delle numerose prove autobiografiche. Se, come avremo modo di chiarire più avanti, il racconto di sé è strutturalmente fondato su un'ibrida natura di genere, su una mescolanza del carattere documentale dei referenti e di quello finzionale delle strutture narrative, e questa natura ibrida muta nel Novecento inclinandosi vertiginosamente verso i poli della *fiction*, le diverse tappe autobiografiche dei nostri autori esprimono nature di genere e gradazioni di documentalità e finzionalità composite. Se, come detto, la produzione multipla di autobiografie è un fenomeno letterario diffuso tra l'Ottocento e il Novecento, - D'Intino nomina autori come Carossa, Maurois, Canetti e Yeats<sup>5</sup> - è dall'eterogenea campionatura di identità di genere dei nostri sistemi di testi che muove il presente lavoro.

Se la natura del sottotitolo e la selezione dei nomi dei quattro autori ivi annunciati assume una prima fisionomia riconoscibile, sembra opportuno definire sinteticamente le ragioni del nostro titolo anche se, come si dimostrerà, la sua totale giustificazione si ritroverà nelle argomentazioni del discorso. Una parte degli studi sull'autobiografia ha dedicato attenzione ad autobiografie multiple simili a quelle composte dai nostri autori rifacendosi alla categoria definita da Lejeune come «spazio autobiografico»: l'architettura di testi diventa lo strumento per la ricostruzione della personalità dell'autore reale attraverso le diverse tappe autobiografiche. Se l'elemento fondamentale del sistema di relazioni tra i testi dello *spazio* è la costante biografica, questo studio proverà a muoversi da costanti testuali tese all'analisi dell'evoluzione della forma autobiografica nella produzione degli autori selezionati. Il paradigma

---

<sup>5</sup> F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, cit., p. 216.



## Introduzione

autobiografico sarà quindi inteso come selezione di forme tra tutte quelle collegate al genere.

Lo studio è diviso in quattro parti differenti. Nel primo capitolo tratteremo i limiti dei *campi di forze* entro cui il nostro discorso sarà articolato: faremo riferimento ad alcune delle questioni più spinose che hanno interessato gli studi sull'autobiografia nel tentativo di delimitare un suo definito statuto di genere e una sua storicizzazione attendibile; vaglieremo la validità di queste questioni nel Novecento quando il sostanziale cambiamento dell'immaginario letterario altera anche i connotati di «quella scrittura che si credeva di dominio autentico e incontrastabile del Soggetto»<sup>6</sup>; proveremo a definire le caratteristiche dei nostri paradigmi autobiografici fornendo una prima e sintetica rassegna dei *corpora* dei testi dei singoli autori.

Nel secondo capitolo osserveremo le costanti morfologiche e retoriche dei testi in studio selezionandole tra quelle che più testimoniano dell'evoluzione delle forme dell'autobiografia nel Novecento: prenderemo in esame ad esempio i dispositivi di ricezione, dagli apparati prefativi e dalla loro ambigua delimitazione dell'identità di genere ai rapporti intertestuali ed epitetuali tra i testi dei *corpora* degli autori. Faremo riferimento ad alcuni degli strumenti più noti della narratologia per sondare i cambiamenti dei *punti di vista* dell'autobiografia, facendo leva sui nostri sistemi di testi in cui lo stesso *autore reale* produce numerosi *autori impliciti* che narrano da differenti modulazioni di modo e voce di diversi personaggi pur rappresentando, paradossalmente, tutti lo stesso referente: la vita dell'autore reale. Appureremo l'esautoramento di una struttura cronologica lineare sondando i differenti rapporti tra tempi della storia e del racconto che i nostri autori propongono nelle numerose tappe autobiografiche.

Nel terzo capitolo l'analisi tematica proverà a mostrare in che modo il cambiamento di statuto del genere autobiografico novecentesco ne condizioni profondamente anche i contenuti. I tre macromotivi vagliati attraverso l'esame delle costanti e delle varianti più significative che rintracceremo nei *corpora* e tra i *corpora* dei testi in studio, metteranno in rilievo un mutamento sostanziale nella rappresentazione delle fasi della vita e dei modelli di identità e di

---

<sup>6</sup> R. Klein, *Premessa*, in Id. e R. Bonadei (a cura di), *Il testo autobiografico nel Novecento*, Milano, Guerini, 1993, p. 11.

## *Introduzione*

soggettività ad esse collegati. Partiremo dall'infanzia, dalle sue metafisiche e dai suoi feticci, passeremo, attraverso il motivo del Ritratto d'artista, per la giovinezza, per le sue formazioni disattese e per le sue vocazioni tese tra impegno e atarassia, arriveremo, col Motivo della Fine, ai presenti della scrittura e alle retrospezioni più nostalgiche e perturbanti, alla morte e al tentativo strenuo di esorcizzarla attraverso la scrittura.

Nel quarto capitolo torneremo sulle premesse teoriche e critiche poste nel primo capitolo e le vaglieremo alla luce dei sondaggi condotti nel secondo e nel terzo capitolo. Ricomporremo i fili del discorso soffermandoci in particolare sulla nostra prospettiva euristica contestualizzandola alle riflessioni più recenti sul genere autobiografico.

## 1. Campi di forze

I tre paragrafi del primo capitolo introducono il caso di studio indicando i tre campi di forze entro cui si muoverà il nostro discorso. Nel primo paragrafo, per definire la prospettiva critica dalla quale proveremo a osservare il racconto di sé, faremo riferimento ad alcune delle questioni più complesse con cui si sono confrontati gli studi sul genere autobiografico in tempi più e meno recenti. Nel secondo paragrafo restringeremo il campo al periodo di pertinenza dello studio, sondando quei cambiamenti sensibili del canone autobiografico nel Novecento che propiziano le soluzioni autonarrative inedite di cui il nostro *corpus* di testi fornisce una casistica rilevante. Nel terzo paragrafo descriveremo sinotticamente le *autobiografie d'autore* di Gómez de la Serna, Savinio, Leiris e Isherwood, illustrando in che modo le numerose prove autobiografiche degli autori siano i tasselli di un composito mosaico memorialistico.

## 1.1 Questioni di genere

### 1.1.1 *Voir plus clair*

«j'attends pour ma part que cette journée me permette enfin d'y voir plus clair»<sup>7</sup>. Con queste parole Jean Gaulmier apre il seminario sull'autobiografia tenutosi alla Sorbona nel gennaio del 1975. Lungi dal dirimere l'«insondable perplexité» dell'introduttore, il seminario pone le basi per l'eterogenea riflessione sul genere che proprio negli anni Settanta anima il panorama critico francese, britannico e statunitense. L'incendiario confronto tra l'*axiomatique* di Lejeune e *le phénomène humain* di Gusdorf sembra anticipare il dibattito tra le due macroprospettive da cui si sarebbe vagliata l'autobiografia fino ai nostri giorni: una di natura filosofico-esistenziale, volta a osservare le dinamiche psicologiche legate all'autorappresentazione del soggetto, e un'altra di taglio filologico, centrata sull'attenzione ai mezzi espressivi e alle forme del racconto di vita. Partire da questa decisiva cesura storica per fornire una minuta *archeologia del sapere*<sup>8</sup> sul dibattito critico e teorico sull'autobiografia sembra il modo più incisivo di pagare il nostro debito con le «dotte»<sup>9</sup> introduzioni da anteporre necessariamente agli studi sul genere, per dirla con Anglani, trattando *en passant* di alcune delle questioni più spinose della riflessione critica di quegli anni e cercando di definire il nostro piccolo angolo visuale rispetto all'articolato ed esteso magma euristico.

I contributi del seminario sorboniano, i cui atti furono pubblicati sulla «Revue d'histoire littéraire de la France» nello stesso 1975, mostrano come le

---

<sup>7</sup> J. Gaulmier, *Introduction*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXV, 6 (1975), p. 902.

<sup>8</sup> Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), trad. it. di G. Bogliolo, Milano, BUR, 2006.

<sup>9</sup> B. Anglani, *I letti di Procuste*, Bari, Laterza, 1996.

categorie teoriche più problematiche che avrebbero resa impossibile una definizione affidabile e inconfutabile del genere autobiografico fossero dibattute già negli anni Settanta. Gli interventi di Rannaud e Vercier<sup>10</sup> si confrontano ad esempio con alcune delle questioni più spinose degli studi sul genere come il rapporto tra referenzialità e letterarietà e tra verità e menzogna su cui si tornerà nei paragrafi successivi. Quelli di Gusdorf e Lejeune, oltre all'accesa discussione tra i due, non mettono solo in luce le differenti prospettive ontologiche di cui sopra ma si confrontano (assieme all'intervento di Y. Coirault, *Autobiographie et Mémoires (XVII-XVIII siècles), ou existence et naissance de l'autobiographie*) anche su diverse ipotesi di storicizzazione. Secondo Lejeune, Rousseau e l'individualismo borghese di fine Settecento rappresentano il momento nodale per la fioritura del genere inteso in senso moderno, per Gusdorf, al contrario, l'autore ginevrino avrebbe solo tramutato l'«expérience spirituelle»<sup>11</sup>, nata come pratica religiosa (in particolare in ambito pietistico), in un «genre littéraire accessible à tous»<sup>12</sup>:

Ce qui était une forme privilégiée de la recherche de soi, une expérience spirituelle, est devenu un genre littéraire accessible à tous, un récit à la première personne et dont le rédacteur serait lui-même le personnage principal. Dès lors on pourrait estimer que Rousseau, bien loin de marquer le début de l'histoire de l'autobiographie, en consacre la déchéance.<sup>13</sup>

Rousseau non sarebbe quindi l'iniziatore del genere autobiografico ma il suo sabotatore, colui che avrebbe ereditato dalla tradizione religiosa un genere illustre e lo avrebbe portato alla decadenza.

---

<sup>10</sup> Cfr. G. Rannaud, *Le Moi et L'Histoire chez Chateaubriand et Stendhal* e B. Vercier, *Le mythe du premier souvenir: Pierre Loti, Michel Leiris*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», cit., pp. 1004-1019 e pp. 1029-1046.

<sup>11</sup> G. Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», cit., p. 966. [Quel che era una forma privilegiata della ricerca di sé, un'esperienza spirituale, è diventata un genere letterario accessibile a tutti, un racconto in prima persona il cui redattore sarà egli stesso il personaggio principale. Per cui si potrà ritenere che Rousseau, ben lontano dal segnare l'inizio della storia dell'autobiografia, ne consacrò la decadenza; trad. nostra].

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

La questione delle origini del genere autobiografico è stata a lungo dibattuta e ha visto sorgere numerose ipotesi sulle fonti, i modelli e le opere fondative: si pensi al legame tra la scoperta dell'io e della coscienza e le pratiche confessionali - cristiane prima, puritane e pietistiche poi -, o al rapporto tra l'ascesa della borghesia e la centralità dell'individuo in epoca moderna; si pensi inoltre al modello Agostiniano, a quelli cinquecenteschi di Montaigne e Cellini, o ancora al modello di Rousseau<sup>14</sup>. In un recente studio Pozuelo Yvancos ha messo bene in luce uno degli strabismi che più hanno condizionato la delimitazione delle origini dell'autobiografia:

La mayor parte de los problemas que aquejan al estatuto del género autobiográfico derivan de un error de óptica: el que adviene cuando se pretende reglamentare un género en términos abstractos o teóricos, sin advertir que todas las cuestiones de género implican horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural. Quien escriba sobre la autobiografía pensando – o tomando como punto de partida – en San Agustín, Bacon o Rousseau no obtendrá las mismas conclusiones que quien lo haga sobre la autobiografía de Nabokov, *Habla memoria*, o en los juegos de identidad propuestos, ya desde su título, por los heterónimos de Gertrude Stein.<sup>15</sup>

La storicizzazione dell'autobiografia non può quindi muovere da una teorizzazione onnicomprensiva che confonda, per esprimerci in termini gusdorfiani, l'autobiografia iniziatica premoderna con l'autobiografia genere letterario moderno. L'illusione retrospettiva sembra però facilmente evitabile grazie a un elemento linguistico decisamente significativo. Come conferma

---

<sup>14</sup> Per le diverse ipotesi sulle origini del genere autobiografico si vedano pure N. Catelli, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Editorial Lumen, 1991; G. May, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979; F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007; S. Zatti, *Raccontare la propria infanzia*, in F. Orlando, *Infanzia memoria e storia da Rousseau ai romantici*, cit., pp. 275-329.

<sup>15</sup> P. Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 21. [La maggior parte dei problemi che affliggono lo statuto del genere autobiografico derivano da un errore di prospettiva: ciò avviene quando si pretende di regolamentare un genere in termini astratti o teorici, senza osservare che tutte le questioni di genere implicano orizzonti normativi di natura storica e culturale. Chi scrive sull'autobiografia pensando – o prendendo come punto di partenza – a Sant'Agostino, Bacone o Rousseau non arriverà alle stesse conclusioni di chi lo fa sull'autobiografia di Nabokov, *Parla, ricordo*, o nei giochi di identità proposti, già dal titolo, dagli eteronimi di Gertrude Stein; trad. nostra].

D'Intino<sup>16</sup>, il termine autobiografia è un vocabolo recente che appare per la prima volta nel 1809, in Inghilterra, sulla rivista «Quarterly Review» e sembra usato sistematicamente solo dal 1826 in una raccolta dal titolo *Autobiography, a collection of the most instructive and amusing lives severe published, written by the parties themselves*. A rigor di logica considerare autobiografie i testi che sono stati scritti prima del diciottesimo secolo sarebbe errato; la letteratura del sé (termine boa con cui si prova a uscire dall'*impasse* delle definizioni) prodotta prima di una codificazione, sebbene non esauriente, del genere sembra appartenere a tradizioni differenti legate a nuclei generici diversi come Confessioni, *res gestae*, Memorie e Apologie e non rientrerebbe quindi in un'accezione moderna del genere. È noto che solo tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento i testi autobiografici comincino a essere diffusi dalla stampa e non è un caso che testi del passato come la *Vita* di Cellini vengano riscoperti e pubblicati (1728). «Solo tra Sei e Settecento, quindi, grazie a questa diffusione su larga scala dei materiali (auto)biografici avviene quello slittamento dall'udienza privata all'udienza pubblica (o meglio alla lettura) che caratterizza il passaggio alla fase moderna del genere»<sup>17</sup>, o meglio alla fase moderna della letteratura del sé che coincide con l'avvento dell'autobiografia di cui *Les confessions* di Rousseau, pubblicate come noto postume a partire dal 1782, sono certamente una delle opere fondative. Come commenta May:

Cela dit, il n'en reste pas moins vrai que, si le mot autobiographie commence à s'implanter dans les diverses langues européennes une dizaine d'années après la publication posthume des *Confessions*, ce n'est pas en vertu d'une coïncidence gratuite. Tout indique au contraire que le succès du livre fut l'occasion de la première vraie prise de conscience collective de l'existence littéraire de l'autobiographie.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, cit., p. 15.

<sup>17</sup> Ivi, p. 18.

<sup>18</sup> G. May, *L'autobiographie*, cit., p. 21. [Detto questo, non è meno vero che, se la parola autobiografia comincia a impiantarsi nelle diverse lingue europee una decina d'anni dopo la pubblicazione postuma delle *Confessioni*, ciò non accade in virtù di una coincidenza gratuita. Tutto indica al contrario che il successo del libro fu l'occasione della prima vera presa di coscienza collettiva dell'esistenza letteraria dell'autobiografia; trad. nostra].

La *querelle* tra Lejeune e Gusdorf appare quindi come la scena primaria dello scontro tra i due universi euristici con cui si sarebbero confrontati gli studiosi negli anni successivi: se il primo avrebbe messo in luce e avrebbe giustificato le caratteristiche proprie di un genere autobiografico, il secondo, all'opposto, le avrebbe messe in discussione; metodi e prospettive profondamente differenti che si sarebbero schierate non solo, come visto, sullo statuto ontologico dell'autobiografia e sulla sua storicizzazione ma anche su questioni ostiche come la referenzialità, la veridicità dei fatti narrati, l'identità dei narratori e dei personaggi, il rapporto tra testo e soggetto, le relazioni tra soggetto letterario e strutture culturali; universi euristici che avrebbero interessato e ingaggiato nel tempo teorie e scuole di pensiero di diverso tipo dallo strutturalismo agli studi culturali.

Il confronto tra i dettami dello strutturalismo e le tendenze decostruzioniste rende in modo icastico la centralità della definizione del genere autobiografico nel dibattito critico del tempo e fornisce un primo punto di riferimento per circoscrivere la prospettiva del nostro discorso. *Le pacte autobiographique* (1975) di Lejeune e *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre* (1976) di Elizabeth Bruss sono notoriamente le opere critiche che più hanno applicato i criteri formalistico-strutturalisti allo studio sul *récit de vie*. L'autobiografia, atto di enunciazione, o atto illocutorio, sebbene presenti caratteri comuni ai generi finzionali, ha delle caratteristiche proprie che la rendono un genere letterario a sé stante. All'opposto la critica decostruzionista o poststrutturalista svuota il carattere referenziale dell'autobiografia che viene letta come genere finzionale *tout court*; Paul de Man in *Autobiography as defacement* (pubblicato nel 1979 su «Modern Language Notes» e confluito poi in *The rhetoric of romanticism*, 1983) mette in crisi lo *status* ontologico dell'Io autobiografico e la costruzione dell'identità attraverso l'atto linguistico. Lejeune:

La storia dell'autobiografia sarebbe dunque, prima di tutto, quella del suo modo di lettura: storia comparativa in cui si potrebbe far dialogare i contratti di lettura proposti attraverso i diversi tipi di testi (poiché non servirebbe a nulla studiare la sola autobiografia, dato che i contratti, come i segni, hanno senso solo se nati da giochi di opposizioni), e i diversi tipi di lettura praticati realmente su questi testi. Infine se l'autobiografia si definisce ricorrendo a qualcosa di esterno al testo, ciò non accade al di qua, ricorrendo a una inverificabile somiglianza con una persona



reale, ma al di là, grazie al tipo di lettura che genera, il credito che produce e che si offre alla lettura nel testo critico.<sup>19</sup>

Il passo, fondamentale almeno quanto la celebre definizione del «Récit rétrospectif en prose[...]», lega la questione dell'identità tra autore, narratore e personaggio, il *patto autobiografico*, ai codici di ricezione delle opere autobiografiche, al *patto di lettura*, attraverso il quale l'identità linguistica tra la firma del fuori testo e il nome proprio del personaggio principale nel testo, viene letta come identità referenziale. La nuova attenzione al lettore richiama senza dubbio le tesi ricezionistiche della coeva scuola di Costanza che portano lo strutturalismo lejeuniano verso un pragmatismo meno rigoroso. È sufficiente mettere a confronto il testo appena citato con quello che segue per comprendere come la distonia tra la prospettiva strutturalista e quella decostruzionista sia stata decisiva e proficua nella comprensione e nello studio del genere autobiografico; de Man:

L'autobiografia, allora, non è un genere né una modalità, ma la figura di una lettura o di una comprensione che ricorre, in certa misura, in tutti i testi. Il momento autobiografico si verifica come un allineamento tra due soggetti implicati nel processo di lettura, nel quale essi si determinano a vicenda con sostituzioni reciproche e riflessive. Tale struttura implica sia la differenza che la somiglianza, giacché entrambe dipendono dallo scambio sostitutivo che costituisce il soggetto. Questa struttura speculare viene interiorizzata in un testo nel quale l'autore dichiara di essere il soggetto della propria autocomprensione, ma ciò che rende esplicita soltanto la rivendicazione più ampia di paternità autoriale che ha luogo ogni volta che si stabilisce che un testo prodotto da qualcuno e lo si suppone intellegibile nella misura in cui è il caso di valutarlo tale. Il che equivale a dire che ogni libro con un titolo credibile è, fino a un certo punto, autobiografico. Ma allo stesso modo di come possiamo asserire che tutti i testi sono autobiografici, possiamo anche dire analogamente che nessuno di essi lo è o può esserlo.<sup>20</sup>

Secondo de Man il momento speculare e autoriflessivo dell'autobiografia sarebbe una manifestazione retorica, una produzione unicamente linguistica che

---

<sup>19</sup> Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, trad. it. di F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 50.

<sup>20</sup> P. de Man, *L'autobiografia come sfiguramento*, in B. Anglani (a cura di), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari, B.E. Graphics, 1998, pp. 54-55.

non avendo chiari referenti reali andrebbe interpretata alla stregua degli altri generi finzionali. Pozuelo Yvancos sembra trovare un possibile pragmatico compromesso tra le due prospettive:

No entiendo que sean incompatibles. Es más: creo que la bibliografía sobre la cuestión está procediendo a contraponer dos órdenes analíticos que son irreductibles y que no se dan en el mismo lugar epistemológico. Que el yo autobiográfico sea una construcción discursiva – en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, especialmente su narratividad y el orden seleccionador que la memoria introduce, y de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* – no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída, y de hecho lo sea tantas veces así, como un discurso con atributos de verdad.<sup>21</sup>

Yvancos intende il genere autobiografico come «ficción» ma lo colloca all'interno di una «línea fronteriza» convenzionale che ne condiziona sia la produzione che la ricezione come discorso distinto e specifico. È da questo compromesso teorico che muove il nostro studio ed è dall'interno di questa linea di frontiera che cercheremo di osservare il genere autobiografico e il caso di studio fornito dai nostri testi.

---

<sup>21</sup> P. Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, cit., p. 43. [Non credo che siano incompatibili. Al contrario: credo che la bibliografia concernente la questione proceda contrapponendo due ordini analitici irriducibili e che non coincidono nella dimensione epistemologica. Che l'Io autobiografico sia una costruzione discorsiva – nei termini della sua semantica, del suo essere linguaggio costruito, soprattutto per la sua narratività e per l'ordine di selezione fornito dalla memoria, e del suo obbligo a dichiararsi nello stesso luogo *alterità* – non impedisce che l'autobiografia sia presentata e possa esser letta, e difatti il più delle volte è così, come discorso con attributi di verità; trad. nostra].

### 1.1.2 Patti, margini e paradossi

Si usano spesso, nel linguaggio comune, formule del tipo: «Quest'opera è un'autobiografia». Esse possono forse essere ridotte alla proposizione: «Un'autobiografia è (ciò che chiamo) un'autobiografia». Ma questa proposizione è da interpretarsi come una tautologia? È probabile che chi usa le formule di cui sopra intenda descrivere, in un qualsiasi prodotto artistico verbale e anche figurativo, aspetti o elementi o particolari che ha creduto di identificare. Ciò accade quando il critico o il lettore ha l'impressione di intravedere, nell'opera o attraverso l'opera, la «presenza» dell'autore, ossia il riflesso di sentimenti o di situazioni che (a quanto suppone) appartengono o hanno appartenuto all'esperienza esistenziale dell'autore. Questa impressione può aver luogo indipendentemente dalla forma dei contenuti ma non consente, se non molto raramente, adeguati riscontri oggettivi.<sup>22</sup>

La lunga citazione è tratta dall'introduzione ad *Ai margini dell'autobiografia* che Arnaldo Pizzorusso pubblica nel 1986. Troviamo in quasi tutti i testi che si occupano di autobiografia un tentativo di definire l'oggetto in studio sebbene le caratteristiche stesse dell'oggetto non permettano che definizioni parziali, sicuramente discutibili, spesso tautologiche. Consci dell'impossibilità, oltretutto dell'inutilità ai fini di questo studio, di fornire una definizione nuova o aggiornata del genere autobiografico, si provano a rintracciare le caratteristiche tipiche, notoriamente riconosciute tali, del testo autobiografico attraverso tre diversi modi di procedere che sono, nell'ordine in cui seguiranno: il confronto tra alcune delle definizioni più significative del genere autobiografico; l'analisi delle differenze con gli altri generi della letteratura del sé; il confronto nodale con il romanzo.

Riprendendo il percorso tracciato nel paragrafo precedente, notiamo che il seminario della Sorbona da cui siamo partiti registra, proprio nella dialettica tra autobiografia iniziatica e autobiografia genere letterario, due definizioni

---

<sup>22</sup> A. Pizzorusso, *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 5.

fortemente contrastanti. Pochi anni prima Jean Starobinski, in un articolo su «Poétique» convogliato poi ne *L'œil vivant* (1975), definisce l'autobiografia come «biografia di un individuo scritta da lui stesso»<sup>23</sup> ed evidenzia l'impossibilità di una qualsiasi definizione morfologica del testo autobiografico:

Come si vede, le condizioni dell'autobiografia non forniscono se non un quadro abbastanza largo al cui interno potrà esercitarsi e manifestarsi una grande varietà di stili particolari. Occorre quindi evitare di parlare di uno stile o anche di una forma legati all'autobiografia, in quanto nel caso specifico non si dà né stile o forma obbligatoria.<sup>24</sup>

Né stile né forma obbligatoria. Starobinski pone come unica regola l'imperativo categorico della «narrazione veridica di una vita», dell'esperienza personale di cui bisogna fare «resoconto autentico all'altro»<sup>25</sup>, lasciando allo scrittore la cura della modalità, del tono, del ritmo e dell'estensione. La celebre definizione che Lejeune fornisce nel *Patto Autobiografico* («Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»<sup>26</sup>) prova a definire l'autobiografia nella forma del linguaggio (la prosa), nel soggetto trattato (la vita individuale), nella referenzialità del personaggio (identità tra autore e personaggio) e nella posizione del narratore (identità tra narratore e personaggio, visione retrospettiva del racconto); lo sforzo tassonomico lejeuniano, seppure dà effettivamente una definizione onnicomprensiva dei testi autobiografici che sono tutti, o quasi, delle prose sulla vita individuale del personaggio principale, si arena, come noto, nelle coincidenze parziali dell'identità tra autore, narratore e personaggio. Tuttavia la definizione è diffusamente citata e presa in considerazione come punto di riferimento teorico sebbene lo stesso studioso la ritratti ossessivamente nei lavori successivi (*Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980; *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, 1986; *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005) fino al recentissimo *Autogenèses* (Paris, Édition

---

<sup>23</sup> J. Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Stendhal, Freud*, trad. it. di G. Guglielmi e G. Giorgi, Torino, Einaudi, 1975, p. 204.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 205-208.

<sup>26</sup> Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 12.

du seuil, 2013): «on entendra ici par *autobiographie* tous les textes (récits, journaux, lettres) dans lesquels on parle de soi en s'engagement, vis-à-vis d'autrui ou de soi-même, à dire la vérité»<sup>27</sup>.

In *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, miscellanea di studi sul genere del 1997 curata da Rino Caputo e Matteo Monaco, Franco D'Intino conia una versione pragmatica della definizione lejeuniana; l'autobiografia sarebbe «il racconto grosso modo retrospettivo fatto da un uomo, della propria vita, tendenzialmente dall'inizio al momento della scrittura»<sup>28</sup>. Mettendo in luce *i paradossi* del genere, D'Intino evidenzia come l'autore di autobiografie «non imiti tanto una forma ma piuttosto un meccanismo di scrittura» e come «non si rifaccia a un testo, ma a uno scrivente e a una tipologia culturale»<sup>29</sup>.

L'*Encyclopedia of life writing* fornisce una definizione alquanto esaustiva del testo autobiografico e della sua morfologia: «Most fundamentally, autobiography is a self-produced, non fiction text that tells the story of its writer's life. However, autobiography involves more than simple reportage; at least four additional features define the form»<sup>30</sup>. Tralasciando il contrasto tra l'elemento documentale del «testo non finzionale» e la finzionalità del «più di un semplice reportage», la definizione include quattro caratteristiche formali o meglio strutturali: la prima riguarda la materia trattata, che l'autore seleziona scegliendo dalla storia collettiva e dalla storia individuale; la seconda la ricezione: l'autore di autobiografie è cosciente di confessarsi a un lettore al quale offre «a window into thoughts about, motives for, and reactions to the events described»<sup>31</sup>; la terza, di ordine morfologico e tematico, riassume le convenzioni narrative tipiche del racconto autobiografico come il carattere epico della storia del narratore personaggio, il movimento tra gli stadi dell'esistenza (dall'infanzia all'adolescenza, dalla giovinezza alla maturità, dalla incoscienza alla formazione), gli elementi narratologici tipici del *récit de*

---

<sup>27</sup> Ph. Lejeune, *Autogenèses*, Paris, Édition du Seuil, 2013, p. 13.

<sup>28</sup> F. D'Intino, *I paradossi dell'autobiografia*, in R. Caputo e M. Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 283.

<sup>29</sup> Ivi, p. 277.

<sup>30</sup> B.J. Gunzenhauser, *Autobiography: general survey*, cit., p. 74.

<sup>31</sup> *Ibid.*

vie: «patterns and bridges are constructed from narrative details; description, reflection, argument, and meditation; and other common literary features, including characterization, dialogue, dramatic scenes, and synecdoche»<sup>32</sup>; la quarta delle caratteristiche elencate, provando a descrivere la funzione dell'autobiografia, la definisce come forma letteraria didattica più che genere, l'autore si racconta per fornire un esempio, un'esperienza da imitare. La definizione, sebbene non esaustiva né onnicomprensiva, prova a circoscrivere quindi il testo autobiografico sia dal punto di vista tematico e morfologico che da quello narratologico e pragmatico.

Se il paragrafo precedente ha mostrato le difficoltà connesse alla definizione di uno statuto ontologico del genere autobiografico e alla sua storicizzazione, le definizioni appena citate rivelano la complessità delle sue condizioni strutturali e morfologiche. Come dimostrato, il confronto tra definizioni eterogenee non fa che acuire il senso di inafferrabilità dell'oggetto. Si prova perciò a procedere in modo differente, comparando le caratteristiche tipiche del testo autobiografico a quelle di altri generi della letteratura del sé a esso affini; una comparazione sinottica e di certo non esauriente ma necessaria a isolare alcune delle tracce ermeneutiche essenziali per la selezione e l'analisi dei testi in studio.

Il confronto con il diario mostra in modo evidente quanto i confini tra le caratteristiche morfologiche dei generi memorialistici siano tutt'altro che marcati. L'«incedere fratturato e intermittente»<sup>33</sup> di questo è l'elemento che più lo differenzia dal genere autobiografico: la narrazione giorno per giorno, interrotta per lunghi periodi, è decisamente distante dal progetto tendenzialmente organico della narrazione autobiografica. Un elemento morfologico, di ordine narratologico, che sembra però esprimere una differenza più essenziale da ricercare nella diversa azione retrospettiva dei due generi: mentre l'ottica presbite del diario mette a fuoco meglio gli eventi ma perciò stesso non rappresenta una retrospettiva organica di essi, la prospettiva miope dell'autobiografia consente di mettere a fuoco con meno precisione ma con più selezione, con più possibilità di sintesi e di sguardo globale. Sebbene la differenza tra le caratteristiche dei due generi si complichino, in modo massiccio

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 181.

per l'autobiografia novecentesca – ad esempio nel caso di narrazioni frammentarie o di inserzioni di pagine di diario non datate –, l'intenzione retrospettiva e l'operazione sineddotica tra il segno autobiografico e il referente della vita reale restano decisamente differenti. Il confronto col diario isola quindi un elemento essenziale del racconto autobiografico: questo presuppone un disegno memorialistico organico, strutturato, composto dall'autore attraverso una selezione a posteriori degli episodi del passato.

Il confronto col genere delle Memorie ci consente invece di mettere in evidenza un'altra specifica del racconto autobiografico ovvero quella che Roy Pascal definisce la «personalità principale»<sup>34</sup> attorno a cui ruota tutta la macchina narrativa. Sebbene le caratteristiche dei due generi siano certamente simili - la struttura narrativa delle Memorie è identica a quella dell'autobiografia (stesso racconto retrospettivo in prosa, stessa condensazione degli eventi, stessa predilezione per la prima persona) - in un testo di Memorie l'attenzione prioritaria è dedicata agli eventi storici. Il movimento verso i diversi stadi dell'esistenza, che abbiamo riscontrato essere caratteristica tipica del testo autobiografico, è totalmente subordinato ai movimenti della storia; l'attenzione non è quindi sul narratore-personaggio principale in quanto individuo ma sul suo rapporto con gli eventi storici e con gli altri personaggi. Citando dall'*Encyclopedia of life writing*:

What inspires an individual writer (or the readers of a life story) to call an account a memoir rather than an autobiography is never entirely clear, but it would seem that memoir writers are more concerned with making their lives meaningful in terms of the lives of other and in terms of their communities rather than in terms of individual accomplishments. Typically, they want to make themselves more a part of public history and culture than would ordinarily have been the case. They often have a view of the past that they believe may be overlooked.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> R. Pascal, *Cos'è un'autobiografia?*, in B. Anglani (a cura di), *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 23.

<sup>35</sup> H.M. Buss, *Memoirs*, in M. Jolly (a cura di), *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms*, cit., p. 595. [Ciò che ispira un singolo autore (o i lettori di un racconto di vita) a chiamare una narrazione memoria invece che autobiografia non è ancora del tutto chiaro, ma sembrerebbe che gli scrittori di memorie siano più preoccupati di rendere le loro vite maggiormente significative di quelle degli altri e delle loro collettività, che in termini di scopi individuali. Costoro tipicamente desiderano divenire parte della cultura e

In un racconto autobiografico, persino in quelli in cui il riferimento agli eventi storici è preminente, le dinamiche della «public history» faranno sempre e solo da sfondo agli «individual accomplishments» della personalità principale su cui è centrata la narrazione.

È indubbio che il genere che maggiormente si avvicina nella forma e nel contenuto all'autobiografia è la biografia. Tuttavia D'Intino mostra bene che mentre l'ottica biografica è strutturata su un «polo narrativo fisso, radicalmente separato dal piano degli eventi, e ispirato talvolta a stabili principi-guida»<sup>36</sup>, l'ottica autobiografica «presuppone a ogni istante un rapporto sempre diverso e unico tra l'io narrato e l'io narrante e dunque una distanza variabile»<sup>37</sup>. Sebbene nel caso di autobiografie in terza persona o di romanzi autobiografici (definizione su cui torneremo nel secondo capitolo) le strutture narrative dei due generi collidano, è nella selezione del materiale narrato che ritroviamo la caratteristica che più li differenzia. Paradossalmente, nonostante l'autobiografo narri della propria vita, di questa non potrà descrivere i momenti più importanti: la nascita e la morte, ovvero i momenti di maggiore *Spannung* del racconto biografico. Il confronto con la biografia ci consente di evidenziare quindi il periodo di vita potenzialmente narrabile da un'autobiografia: un periodo di vita compreso tra la non descrivibile nascita e il tempo della scrittura.

Il gioco di definizioni e confronti appena tentato, sebbene non riesca a delimitare rigorosamente le caratteristiche strutturali dell'autobiografia, ne mette in luce senz'altro gli elementi più comuni, riscontrabili nella morfologia della maggior parte dei testi che sono stati convenzionalmente definiti autobiografie. C'è però un ulteriore elemento di totale confusione dei codici morfologici che è dovuto all'intricato rapporto con il romanzo. Nel sopracitato studio, *L'autobiographie*, May indica cinque gradi di ibridazione delle forme del romanzo e dell'autobiografia: tra i due estremi del romanzo storico e dell'autobiografia *tout court* lo studioso francese indica romanzi biografici come *La princesse de Clèves*, romanzi autobiografici in terza persona come *Jean Santeuil*, romanzi autobiografici in prima persona come *René e Adolphe*,

---

della storia mondiale più di quanto abbia disposto il caso; spesso credono che il passato possa essere sorvolato; trad. nostra].

<sup>36</sup> F. D'Intino, *I paradossi dell'autobiografia*, cit., p. 59.

<sup>37</sup> *Ibid.*



autobiografie romanzesche (o romanzi autobiografici) come *vie de Henri Brulard*. Sebbene, come conferma Battistini, il corposo elenco di May, rimetta la sua affidabilità pragmatica alla «discrezionalità dell'interprete»<sup>38</sup>, la quantità considerevole di gradazioni e di sottogeneri frapposti tra i due estremi del romanzo storico e dell'autobiografia propriamente detta, rende la complessità e l'entità del rapporto tra i due generi; rapporto legato ad altre spinose questioni lungamente dibattute dalla critica quali la referenzialità e la finzionalità del testo autobiografico e l'indistricabile problema della veridicità della materia trattata, su cui torneremo nel paragrafo successivo.

Alla voce *Literary autobiography* dell'*Encyclopedia* curata da Margaretta Jolly un'autobiografia letteraria è definita come un racconto di vita con delle caratteristiche particolari quali «formal attributes of linguistic sophistication, such as the manipulation of chronological narrative, ore the development of themes relating to how personal memory and identity shape artistic creation»<sup>39</sup>. Prescindendo dall'impostazione del manuale, atta a differenziare l'autobiografia popolare da quella letteraria, la definizione indica le caratteristiche tipiche di un'autobiografia che tende al romanzo, che mutua da esso tecniche e forma. La materia narrata, lungi dall'essere un mero specchio della vita reale, assume caratteristiche letterarie, artistiche e romanzesche. Come conferma Tassi:

Tanto l'autobiografia quanto il romanzo (autodiegetico) sono chiamati a imprigionare la storia dell'io nelle reti di un racconto. Il problema, per la maggior parte degli autobiografi, nasce proprio da contatto con la natura artificiale delle maglie narrative: che costringendo elementi quanto mai caotici – come la vita, e l'io – nella gabbia di un codice letterario precostituito, da una parte sembrerebbero sminuire l'aderenza del testo alla brutalità della vita «vera», ma dall'altra riuscirebbero a soddisfare le richieste del lettore tirannico, incapace di rinunciare al piacere strutturale del *suspense*, e ad un intreccio che possa avvicinare il magma autobiografico al rassicurante territorio del «leggibile».<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 175.

<sup>39</sup> B.J. Gunzenhauser, *Literary autobiography*, in M. Jolly (a cura di), *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms*, cit., p. 562.

<sup>40</sup> I. Tassi, *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 38.

Il rapporto tra autobiografia e romanzo non sarebbe quindi, come per gli altri generi della letteratura del sé, solo un rapporto di identità e differenze, ma un avviluppato crogiolo di attraversamenti. Due momenti nodali della storia del romanzo possono forse chiarire quanto gli attraversamenti siano e siano sempre stati biunivoci. Il primo è connesso all'origine del romanzo come *novel*; e infatti Guido Mazzoni tra le tre famiglie letterarie che costituiscono il *territorio* su cui si sarebbe sviluppato il *novel* include «le scritture autobiografiche in prima persona (confessioni, lettere e romanzi epistolari, *mémoires*)»<sup>41</sup>. Il secondo riguarda invece la questione della verosimiglianza. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento «si comincia ad ammettere, senza troppe maschere e senza troppi timori, che il *novel* è una finzione, e non una 'storia vera'», il suo compito è quindi quello di «narrare "cose come quelle che succedono ogni giorno davanti ai nostri occhi"»<sup>42</sup>. I due punti di riferimento che la storia del romanzo ci fornisce, oltre a confermare lo stretto rapporto tra i due generi, tracciano una coincidenza rilevante: nello stesso periodo in cui il romanzo, sviluppatosi in parte sulla scia del «resoconto di fatti veri»<sup>43</sup> tipico della letteratura del sé premoderna, assume il verosimile come sua caratteristica fondante, l'autobiografia si impone come genere letterario a tutti gli effetti distaccandosi dai generi a essa affini. La caratteristica testuale che più sembra definire il nuovo *status* del genere autobiografico è legata certamente all'abbandono di una struttura che potremmo definire biografica - intesa come narrazione cronologicamente lineare e piuttosto documentaria degli episodi autobiografici - che caratterizzava le proto-autobiografie di inizio Settecento. Sembra chiaro che l'autobiografia, già all'atto del suo avvento, prenda in prestito stili e forme dal coevo romanzo, o meglio, da quel *novel* che raccontava le cose «come fossero vere».

Le *Confessions* di Rousseau, considerate da sempre l'opera fondante del genere autobiografico, mostrano evidenti debiti con il romanzo: si pensi all'alternanza del tono elegiaco e di quello picaresco nell'evocazione del passato che col primo filtro letterario viene interpretato come sentimento della

---

<sup>41</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 102.

<sup>42</sup> Ivi, p. 103.

<sup>43</sup> Ivi, p. 101.

felicità perduta e col secondo diviene il tempo debole, il tempo degli errori<sup>44</sup>; o all'ironia con cui l'autore media tra la «solennità» del linguaggio e la «futilità»<sup>45</sup> dell'argomento narrato. Tornando alle pagine di Francesco Orlando:

Rousseau continua ad usare un linguaggio che sta alle cose narrate in un rapporto di sproporzione bonariamente ironica, diventa difficile non avvertire nella figura un pretesto a ricompenetrarsi dell'esperienza infantile, traducendola in termini la cui abituale gravità possa fornire agli adulti come una serie di equivalenze. L'ironia costituisce quasi un secondo patto col lettore, un compromesso che stavolta non verte sul numero o sulla durata delle narrazioni di episodi dell'infanzia, bensì sul grado di partecipazione da accordare ad esse: Rousseau dal canto suo concede volentieri che si sorrida dell'accostamento di certi termini, purché gli sia permesso di riportare tutta la storia del noce nella vera scala di valori d'un tempo; rimane così scartato ogni modo di narrazione 'dall'alto' che imponendo al fatterello le prospettive della ragione adulta ne renderebbe vuoti di senso il racconto a meno che non lo riscattasse un finalismo pedagogico o psicologico o ulteriormente narrativo.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. J. Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Stendhal, Freud*, cit., pp. 214-215.

<sup>45</sup> F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007, p. 51.

<sup>46</sup> *Ibid.*

### 1.1.3 Strizzate d'occhio e recite per il loggione

Nei paragrafi precedenti si è fatto riferimento ad alcune delle categorie critiche più problematiche degli studi sul racconto autobiografico: la sua definizione, la sua storicizzazione e il suo rapporto con gli altri generi e in particolare con il romanzo. Continuando a ricercare i motivi fondanti del discorso sul genere partendo dal seminario sorboniano, possiamo osservare che anche l'argomento affrontato in questa parte dello studio è presente in due degli interventi proposti nelle giornate di studio del 1975. E infatti se l'intervento di Bruno Vercier, *Le mythe du premier souvenir: Loti, Leiris*, analizza la questione della referenzialità partendo dal rapporto tra il caos degli oggetti forniti dalla memoria e la necessità di un ordine del racconto, quello di Gérard Rannaud, *Le Moi et l'Histoire chez Chateaubriand et Stendhal*, prova a circoscrivere la funzione documentaria degli eventi storici narrati in un testo autobiografico.

Il quesito posto, citato e tradotto da *Touching the world* di Paul John Eakin, è il seguente: «In che modo le strategie caratteristiche del discorso autobiografico – l'uso della prima persona, le funzioni della narrazione – sono in relazione col mondo referenziale che sono chiamate a rappresentare»<sup>47</sup>? Cercheremo di procedere per gradi provando ad analizzare anzitutto i limiti della rappresentazione letteraria del soggetto, a sondare in seguito i meccanismi di rimozioni e lacune dovuti alla fonte «disubbidiente e infida»<sup>48</sup> della memoria, e infine a definire i margini della «libertà creativa»<sup>49</sup> della narrazione autobiografica:

Mi registro mentre suono il piano; all'inizio è per curiosità di *sentirmi*; ma assai presto non mi sento più; ciò che sento è – nel dirlo c'è qualche apparenza di pretenziosità – l'essere-là di Bach e di Schumann, la materialità pura della loro

---

<sup>47</sup> P.J. Eakin, *Touching the world. Reference in autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 182. [La traduzione è nostra].

<sup>48</sup> F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, cit., p. 153.

<sup>49</sup> I. Tassi, *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, cit., p. 36.

musica [...] Cosa succede dunque? Quando mi ascolto dopo aver suonato – superato un primo momento di lucidità in cui sento uno ad uno gli errori che faccio –, si produce una specie di rara coincidenza: il passato della mia esecuzione musicale non coincide col presente del mio ascolto, e in questa coincidenza si abolisce il commento: non resta altro che la musica. [...] Quando fingo di scrivere ciò che ho scritto in precedenza, si produce nello stesso modo un movimento di abolizione, non di verità. Non cerco di mettere la mia espressione presente al servizio della mia verità anteriore (in regime classico, questo sforzo sarebbe stato santificato col nome di *autenticità*), rinuncio allo spossante inseguimento d'un vecchio pezzo di me stesso, non tento di *restaurarmi* (come si dice d'un monumento). Non mi dico: «Adesso mi descrivo», ma: «Scrivo un testo e lo chiamo R.B.». Faccio a meno dell'imitazione (della descrizione) e mi affido alla nominazione. Lo so bene che, *nel campo del soggetto non esiste referente*.<sup>50</sup>

La citazione, tratta dall'autobiografia-saggio di Roland Barthes, *Barthes par Roland Barthes* (1975) alla voce *La coincidenza*, rende icasticamente la complessità della rappresentazione del sé in letteratura. L'autore francese, in pieno decostruzionismo, svela l'illusione del rapporto tra significante e significato, tra linguaggio e realtà. La diffrazione tra la prospettiva del presente e quella del passato, metaforizzata attraverso l'ascolto musicale, smonterebbe ogni possibile identità referenziale tra autore, narratore e personaggio, ottenendo una ri-creazione fittizia, quasi una creazione ex-novo, della vita in letteratura. Il filtro letterario inquina l'«autorappresentazione effettiva»<sup>51</sup> cosicché l'atto autobiografico, lungi dal rendere un'immagine autentica della soggettività rappresentata, ne fornisce un'immagine scelta, riletta, contaminata che tramuta lo specchio autobiografico in un caleidoscopio. Lo stesso lessico ermeneutico collegato all'autobiografia, mettendo insieme *autenticità, verità, confessione, formazione, atto voluto, possessione del senso, destino*, mostra, citando Cinelli, «il circolo vizioso in cui resta intrappolata la comprensione del discorso autobiografico quando sia interpretato come emanazione che deve formarsi/possedersi, fermarsi/revisionarsi».<sup>52</sup>

Alla impossibile autenticità della rappresentazione letteraria del soggetto si aggiungono i limiti dell'atto memorialistico. Ivan Tassi:

---

<sup>50</sup> R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 2007, p. 66.

<sup>51</sup> A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 147.

<sup>52</sup> G. Cinelli, *Ermeneutica e scrittura autobiografica*, Milano, Unicopli, 2008, p. 30.

La memoria, soprattutto quando è costretta ad immergersi nelle segrete del tempo, è sempre pronta a dimostrarsi colpevole di un funzionamento difettoso: incapace di riprodurre con esattezza il ricordo e «quel che correttamente andrebbe riprodotto», non esita a rimpiazzarlo con «qualcosa d'altro come sostituto». E se per scatenare nel lettore una vera e propria filologia del sospetto non bastasse il meccanismo «teatrale», o la dubbia «realtà» che contraddistinguono i ricordi d'infanzia e determinano la loro essenza visionaria, ci sarebbero da considerare anche lapsus, dimenticanze, atti mancati – un'intera psicopatologia della vita quotidiana, che cospira per produrre deformazioni più o meno inconsapevoli.<sup>53</sup>

Se la fonte primaria del mondo rappresentato in un testo autobiografico è la memoria, la contaminazione della materia narrata è duplice: da un lato l'impossibilità di ricreare su carta il referente della vita reale, dall'altro l'incapacità di ricordare in modo affidabile. A questa duplice contaminazione è strettamente legato il carattere sineddotico del racconto autobiografico: la selezione e l'organizzazione degli eventi narrati rispetto al *continuum* della vita reale è l'operazione che tiene isomorficamente insieme atto memorialistico e atto narrativo, lacune e rimozioni volontarie, referenzialità e finzionalità. Eakin:

The displacement of “truth” by “abolition” as the central dynamic of engagement in self-reference [...] is a bold stroke in the history of a genre whose practitioners and critics from Rousseau to Roy Pascal have always accorded the central place to truth, however variously defined.<sup>54</sup>

Eakin mostra bene in che modo i meccanismi di selezione e rimozione della materia referenziale costituiscano sempre uno spostamento della verità: scegliere un episodio piuttosto che un altro, focalizzare un dettaglio, rimuovere eventi imbarazzanti, ordinare i ricordi in un determinato modo, rappresentano il bagaglio di tecniche narrative che filtra il materiale memorialistico, perciò meno autentico e spesso non veritiero, per renderlo letteratura. In che modo i

---

<sup>53</sup> I. Tassi, *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, cit., p. 32.

<sup>54</sup> P.J. Eakin, *Touching the world. Reference in autobiography*, cit., p. 5. [Lo slittamento della “verità” con il meccanismo di “abolizione” come dinamica centrale dell'investimento autoreferenziale [...] è una scossa decisiva nella storia di un genere i cui praticanti e i cui esegeti, da Rousseau a Roy Pascal, hanno sempre accordato alla verità un ruolo centrale, sebbene definito in vario modo; trad. nostra].

sistemi della letteratura integrano i ricordi «con una trasfigurazione dell'esperienza che, a partire da una tazza di tè, richiama in vita una torma di ombre e di oggetti perduti recuperandone l'essenza ultima e immortale»<sup>55</sup>? Cercheremo di analizzare i filtri letterari frapposti tra il processo memorialistico e la rappresentazione scritta attraverso il confronto tra il *Tromper l'œil* di Michel Leiris e il *Playing to the gallery* di Christopher Isherwood che torneranno a essere presi in considerazione da una prospettiva del tutto differente più avanti: se il primo fa i conti con i limiti della memoria e con la scomparsa del referente nella finzionalità del testo autobiografico, il secondo svela il potenziale illusionistico e menzognero della narrazione retrospettiva.

Nei numerosi momenti metaletterari de *L'âge d'homme* (1939) Michel Leiris riconosce, quasi a mo' di resa, l'impossibilità di rendere in modo autentico gli episodi di vita vissuta in letteratura, mettendo in luce i limiti della memoria:

Cela, bien entendu, je ne le percevais que très confusément. J'arrive à le reconstituer ici d'après mes souvenirs, y joignant l'observation de ce que je suis devenu depuis lors et comparant entre eux les éléments anciens ou récents que me fournit ma mémoire. Une telle façon de procéder est peut-être hasardeuse, car qui me dit que je ne donne pas à ces souvenirs un sens qu'ils n'ont pas eu, les chargeant après coup d'une valeur émotive dont furent dépourvus les événements réels auxquels ils se réfèrent, bref, ressuscitant ce passé d'une manière tendancieuse ? Je me heurte ici à l'écueil se heurtent fatalement les faiseurs de confessions et de mémoires et cela constitue un danger dont, si je veux être objectif, il me faut tenir compte.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> I. Tassi, *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, cit., p. 37.

<sup>56</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 2008, p. 49. [Beninteso, percepivo tutto ciò soltanto confusamente. Arrivo a ricostruirlo qui basandomi sui ricordi, aggiungendovi l'osservazione di quel che sono divenuto in seguito e paragonando tra loro gli elementi antichi e recenti che la memoria mi mette a disposizione. Forse un tal modo di procedere è arrischiato, perché non ho alcuna certezza di non dare a questi ricordi un senso che in realtà non hanno avuto, caricandoli a posteriori di un valore emotivo del quale furono privi gli avvenimenti reali cui essi si riferiscono, insomma, risuscitando quel passato in modo tendenzioso? Urto qui contro lo scoglio contro il quale urtano fatalmente gli autori di confessioni e di memorie: un pericolo di cui devo tener conto se voglio essere obiettivo; trad. it. di A. Zanzotto, *Età d'uomo*, Milano, Se, 2003, pp. 45-46].

La diffrazione tra rievocazioni passate e impressioni presenti è il motore che genera la potenziale tendenziosità del racconto leirisiano. Tendenziosità resa ancora più indecifrabile dal fatto che lo stesso autore mostri il limite della referenzialità del suo racconto. Il *jeu de trompe l'œil* è perfezionato nei luoghi prefativi del testo. In *De la littérature considérée comme une tauromachie*, prefazione all'edizione dell'*Âge* del 1946, il paragone tra l'atto autobiografico e la tauromachia, traduce in modo efficace sia il rischio vitale che accomuna il corno del toro e l'egotistica esposizione pubblica dell'atto autobiografico, sia la necessità del filtro estetico, dall'attitudine tecnica per affrontarlo:

Ce que je méconnaissais, c'est qu'à la base de toute introspection il y a goût de se contempler et qu'au junc de toute confession il y a désir d'être absous. Me regarder sans complaisance, c'était encore me regarder, maintenir mes yeux fixés sur moi au lieu de les porter au delà pour me dépasser vers quelque chose de plus largement humain. Me dévoiler devant les autres mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu'il fût bien rédigé et architecturé, riche d'aperçus et émouvant, c'était tenter de les séduire pour qu'ils me soient indulgentes, limiter – de toutes façons – le scandale en lui donnant forme esthétique. Je crois donc que, si enjeu il y a eu et corne de taureau, ce n'est pas sans un peu de duplicité que je m'y suis aventuré : cédant, d'une part, encore une fois à ma tendance narcissique ; essayant, d'autre part, de trouver en autrui moins un juge qu'un complice. De même, le matador qui semble risquer le tout pour le tout soigne sa ligne et fait confiance, pour triompher du danger, à sa sagacité technique.<sup>57</sup>

L'atto autobiografico per farsi letteratura ha bisogno quindi di un racconto ben architettato, ricco di intuizioni e commovente, allo stesso modo del torero

---

<sup>57</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 13. [Trascuravo un fatto: cioè, che alla radice di ogni introspezione v'è il gusto di contemplarsi e al fondo di ogni confessione il desiderio di venire assolti. Guardarmi senza compiacenza era sempre un guardarmi e mantenere gli occhi fissi su di me invece di portarli oltre per superarmi in qualche cosa di più largamente umano. Svelarmi davanti agli altri, ma con uno scritto che mi auguravo ben redatto e ben architettato, ricco d'intuizioni e commovente, era tentare di sedurli perché fossero indulgenti verso di me, significava in fondo limitare lo scandalo, dandogli forma estetica. Credo dunque che, se v'è stato corno di toro e combattimento, mi ci sono avventurato con una certa doppiezza: cedendo da una parte, ancora una volta alla mia tendenza narcisistica e cercando, dall'altra, di trovare intorno a me dei complici piuttosto che dei giudici. Alla stessa maniera il matador, che sembra rischiare il tutto per tutto, cura il suo comportamento e confida nella sua sagacia tecnica per trionfare del pericolo; trad. it. cit., pp. 14-15].



che ha bisogno della tecnica e dei suoi gesti estetici per *matar* il toro in modo da non esibirsi in una becera mattanza.

Se il testo di Leiris ha dimostrato in che modo l'autobiografia faccia ricorso all'invenzione per ovviare ai buchi della memoria e all'impossibilità di rappresentarsi autenticamente in letteratura, *Christopher and his kind* (1976) di Christopher Isherwood svela come filtri letterari possano mascherare rimozioni volontarie dell'autore e falsificazioni di vario genere. Il testo rilegge le opere scritte negli anni precedenti palesando gli elementi autobiografici disseminati sotto finzionali spoglie.

It was Berlin itself he was hungry to meet; the Berlin Wistan had promised him. To Christopher, Berlin meant Boys.<sup>58</sup>

Il testo citato rappresenta un primo segno notevole di revisione con cui l'autore rilegge una confessione scritta trent'anni prima nella quale il viaggio a Berlino era giustificato dagli stimoli culturali che la capitale tedesca offriva durante il periodo della Repubblica di Weimar. La rilettura svela il carattere fittizio e finzionale della confessione atto a rimuovere un elemento biografico fortemente problematico come l'omosessualità. La revisione di elementi autobiografici tocca anche creazioni finzionali vere e proprie a cui vengono associate, nel *second thought*, identità referenziali ed effettivamente autobiografiche.

In *Down There on a Visit*, Francis appears as a character called Ambrose and is described as follows:<sup>59</sup>

Lo svelamento del *playing to the gallery* (recite finzionali per il loggione) degli scritti precedenti colpisce anche le piccole rimozioni o le piccole finzioni che vengono rilette alla luce del loro vero significato autobiografico e descritte con il loro aspetto reale.

---

<sup>58</sup> C. Isherwood, *Christopher and his kind*, London, Eyre Methuen, 1977, p. 10. [Era soprattutto bramoso di conoscere Berlino: la Berlino che gli era stata promessa da Wistan. Per Christopher, quella Berlino si identificava con i Ragazzi; trad. it. di G. Pavanello, *Christopher e il suo mondo*, Milano, Se, 2001, p. 12].

<sup>59</sup> Ivi, p. 25. [In *Down there on a visit*, Francis appare come un personaggio di nome Ambrose ed è descritto come segue; trad. it. cit., p. 28].

In *Goodbye to Berlin*, 'Isherwood' goes to live with the Novaks in the autumn of 1931, not 1930. There were two reasons for this falsification.<sup>60</sup>

Attraverso i testi di Leiris e Isherwood si è tentata un'analisi concreta del rapporto tra la referenzialità e la finzionalità degli episodi e della materia narrata in un racconto autobiografico. I testi appena citati mostrano come proprio quei meccanismi che sembrerebbero snaturare il racconto autobiografico e inquinare i suoi possibili e poco definibili codici di ricezione, possano essere categorie estetiche di notevole valore letterario che non solo rivendicano l'identità del genere autobiografico ma ne rivalutano anche la posizione di rilievo all'interno del panorama dei generi. Citando ancora Yvancos:

Paul J. Eakin ha argumentado con agudeza respecto a la paradoja de ser la autobiografía simultáneamente un arte referencial y un tipo de ficción. Contraponer ficcionalidad y referencialidad es hacerse de un pensamiento dicotómico y maniqueo que sitúa el orden artístico y el orden de los hechos en lugares diferentes. En la literatura referencial no podemos dar por sentados ni los hechos ni la forma de esos hechos. Admitir que la vida humana tiene una forma y que esa forma puede estar vinculada a los modelos existenciales que el propio género autobiográfico ha ido generando no es contradictorio. Los términos *descubrimiento* e *invención* de una identidad no se contraponen, porque la invención es simultánea y corre pareja con la idea de que existía un núcleo formal, vivido, referencial, que el proceso de memoria autobiográfica hace aflorar.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 44. [In *Goodbye to Berlin*, «Isherwood» va a vivere con i Nowak nell'autunno del 1931, non nel 1930. Principalmente due motivi avevano indotto a questa falsificazione; trad. it. cit., p. 51].

<sup>61</sup> P. Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, cit., pp. 82-83. [Paul J. Eakin ha ragionato con acutezza sul paradosso dell'autobiografia come arte referenziale e tipo di finzione al contempo. Contrapporre finzionalità e referenzialità comporta assumere un pensiero dicotomico e manicheo che colloca il piano artistico e il piano dei fatti in luoghi differenti. Nella letteratura referenziale non possiamo dare per certi né i fatti né la forma di questi fatti. Ammettere che la vita umana ha una forma e che questa forma può essere vincolata ai modelli esistenziali che il genere autobiografico ha generato nel tempo non è contraddittorio. I termini *scoperta* e *invenzione* di una identità non si contrappongono, dato che l'invenzione è simultanea e parallela all'idea che esisteva un nucleo formale, vissuto, referenziale, che il processo della memoria autobiografica fa emergere; trad. nostra].

## 1.2 Restringtonenti di campo

Questa parte dello studio, partendo dalle premesse teoriche della precedente, restringe il campo d'azione, essendo focalizzata unicamente sul periodo storico-letterario entro cui si muovono gli autori dei testi in studio e sulla prospettiva metodologica da cui i testi saranno osservati analiticamente. Il primo restringimento di campo delimita l'attenzione, prima dedicata alla storia del genere fin dalle sue origini, alla sola storia novecentesca dell'autobiografia, mettendo in luce i cambiamenti sostanziali che il differente immaginario letterario e culturale apporta al genere; il secondo limita la prospettiva da cui si analizzeranno i testi che partendo dal concetto di «Spazio autobiografico»<sup>62</sup> coniato da Lejeune prova e definire i caratteri del “paradigma autobiografico” realizzato dagli autori in studio.

---

<sup>62</sup> Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 189.

### 1.2.1 Allora e adesso

Il Novecento fornisce un punto di vista storico-letterario privilegiato da cui osservare il genere autobiografico. Il magistero di Freud e la filosofia nietzschiana apportano cambiamenti sensibili all'immaginario collettivo e ai codici culturali dell'epoca alterando di conseguenza lo status ontologico della letteratura. La crisi e la scissione del Soggetto letterario svuotano la positivista «presunzione di attribuire all'esistenza individuale un significato compiuto»<sup>63</sup>; lo sperimentalismo letterario del modernismo e delle avanguardie di inizio secolo rappresenta lo strenuo tentativo della letteratura di dare forma al caos. Eppure sono le stesse forme letterarie a essere svuotate: il romanzo tradizionale vede decadere l'integrità dell'eroe, «del personaggio tipico, dell'azione pubblica e storicamente significativa»<sup>64</sup>, assiste alla disintegrazione della sintesi dialettica in cui gli elementi in conflitto si riconoscevano «nella loro unità e verità»<sup>65</sup>, testimonia la desuetudine del tempo come divenire e come formazione, tramutatosi nel tempo come «negatività» e come «ostacolo»<sup>66</sup>; la poesia disperde «i suoi residui aulici, le sue incrostazioni retoriche, il suo lessico cristallizzato»<sup>67</sup> alla ricerca di forme nuove, per rompere col passato e aderire all'avvento della modernità. È inevitabile che il disincanto e la demitizzazione colpiscano anche «quella scrittura che si credeva di dominio autentico e incontrastabile del Soggetto»<sup>68</sup>. La frammentazione tra

---

<sup>63</sup> A. Battistini, *Il riflesso nello «specchio d'un'acqua in tempesta». Forme e modi dell'autobiografia novecentesca*, in A. Dolfi e N. Turi (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pisa, Ets, 2008, p. 60.

<sup>64</sup> G. Guglielmi, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana*, Vol. IV, *Dall'unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 559.

<sup>65</sup> Ivi, p. 560.

<sup>66</sup> Ivi, p. 561.

<sup>67</sup> G. Ferroni, *La rottura di inizio secolo e i tempi della nuova poesia*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana*, Vol. IV, cit., p. 395.

<sup>68</sup> R. Klein, *Premessa*, cit., p. 11.

scrittura ed esistenza apporta cambiamenti sostanziali nel modo di intendere ed elaborare il racconto autobiografico: sovverte anzitutto l'essenza dell'autobiografo, incapace ormai di dire, o di promettere di dire, tutta la verità su un soggetto; spezza il legame tra presente e passato sostituendo il «je me souviens»<sup>69</sup> rousseauiano, che inaugurava il ricordo dell'«allora come adesso», con la «formula paratattica premoderna» «allora e adesso»<sup>70</sup> in cui le due categorie esistenziali appaiono isolate; altera i già poco definibili tratti morfologici del testo autobiografico con forme innovative di totale rottura rispetto al canone tradizionale che confondono in modo indistricabile i confini con gli altri generi memorialistici.

*Una donna* di Sibilla Aleramo (1906) è, secondo Battistini, un testimone rilevante del nuovo modo novecentesco di fare autobiografia:

Le stesse oscillanti definizioni di genere con cui le recensioni accolsero questo testo, ritenuto volta a volta «autobiografia», «romanzo in forma autobiografica», «giornale intimo», «manifesto», «documento», «pseudo autobiografia», sono indicative di come *Una donna* smantellasse i più consunti stereotipi narrativi e linguistici, introducendo larghe aree di contaminazione tra una forma e l'altra. Oramai, sotto i colpi eversivi delle avanguardie storiche fiorite negli anni in cui l'Aleramo stendeva per proprio conto la sua storia di donna prima repressa e poi emancipata, quella che Giovanni Falaschi chiama «autobiografia a campitura totale», sviluppata lungo un lineare percorso diegetico che in parallelo con la vita reale segue passo passo e ordinatamente le vicende di un individuo dalla nascita fino al momento della scrittura di sé, entra in crisi irreversibile.<sup>71</sup>

Il modello dell'autobiografia a «campitura totale», legata a quel canone poco definito e precario di genere autobiografico di matrice biografica, sviluppatosi durante l'Ottocento, non sembra essere più praticabile nei primi anni del Novecento. L'*incipit* di *Una donna*, pagina di rara intensità letteraria, rende in modo scultoreo i cambiamenti in seno al genere autobiografico novecentesco:

---

<sup>69</sup> M.T. Giaveri, *L'insidia autobiografica*, in R. Klein e R. Bonadei (a cura di), *Il testo autobiografico nel Novecento*, cit., p. 40.

<sup>70</sup> R. Klein, *Premessa*, cit., p. 12.

<sup>71</sup> A. Battistini, *Il riflesso nello «specchio d'un'acqua in tempesta»*, cit., p. 58.

La mia fanciullezza fu libera e gagliarda. Risuscitarla nel ricordo, farla riscintillare dinanzi alla mia coscienza è un vano sforzo. Rivedo la bambina ch'io ero a sei, a dieci anni, ma come se l'avessi sognata. Un sogno bello, che il menomo richiamo della realtà presente può far dileguare. Una musica, fors'anche: un'armonia delicata e vibrante, e una luce che l'avvolge, e la gioia ancora grande nel ricordo. Per tanto tempo, nell'epoca buia della mia vita, ho guardato a quella mia alba come a qualcosa di perfetto, come alla vera felicità. Ora, cogli occhi meno ansiosi, distingo anche ne' primissimi anni qualche ombra vaga e sento che già da bimba non doveti mai credermi interamente felice.<sup>72</sup>

Il gioco di prospettive divergenti tra il presente e i passati è reso in modo icastico dall'alternanza dei tempi verbali: il passato remoto dell'infanzia «libera e gagliarda», sognata più che vanamente ricordata, il passato prossimo dell'infanzia ricordata, nel tempo buio, come «vera felicità», e il presente dell'infanzia riletta con «qualche ombra vaga». Il *continuum* temporale dal passato al presente è interrotto oltreché dal «vano sforzo» insito nel riportare al presente un passato troppo lontano, dagli «occhi meno ansiosi» dell'«ora» che rileggono all'indietro la fallace visione dal basso trasfigurandola con impressioni presenti. La scelta e la successione stessa dei verbi sembra rendere il caotico processo memorialistico che consiste nel *risuscitare, rivedere, sognare, avvolgere, guardare, distinguere, sentire e credere* allo stesso tempo. La Aleramo rappresenta i meccanismi di revisione tipici del processo memorialistico e l'impossibilità di riportare il passato in modo autentico. Il presente del «periodo buio» avrebbe trasfigurato il passato leggendolo come periodo della felicità così come il presente dell'«ora» (reinterpretando anche la visione del «periodo buio») lo trasfigura rileggendolo come periodo «di ombre». Il complesso rapporto tra i piani temporali è indice del nuovo modo di intendere il racconto di sé mostrando come questo si sposti sempre più verso quei gradi di finzionalità che lo avvicinano al romanzo. Anna Folli commentando il laboratorio scrittorio della Aleramo, mette in luce i giochi di manipolazione del ricordo visibili dal manoscritto: «La manipolazione c'è, si vede sul manoscritto ancora dopo tante censure, e riguarda le persone, il marito specialmente, i suoceri, il fratello, il “profeta”, a non tener conto dei vuoti di memoria o dei veri silenzi, e perfino dei falsi ricordi, forse paterni»<sup>73</sup>. Se, come

---

<sup>72</sup> S. Aleramo, *Una donna*, Roma, Feltrinelli, 2011, p. 1.

<sup>73</sup> A. Folli, *Prefazione*, in S. Aleramo, *Una donna*, cit., p. XIX.

abbiamo dimostrato in precedenza, la manomissione del referente è una caratteristica strutturale del racconto autobiografico e dei suoi filtri narrativi e stilistici, nel Novecento questi diventano sistematici, maggioritari, costitutivi del racconto stesso. Se, come ha magistralmente dimostrato May (cfr. 1.1.3) la differenza è di gradi e non di specie, possiamo senz'altro affermare che nel Novecento i gradi si spostano sensibilmente verso il polo finzionale attingendo a piene mani dal romanzo.

La biunivocità del rapporto tra autobiografia e romanzo assume quindi connotati inediti nei primi anni del Ventesimo secolo quando l'esautorazione delle caratteristiche del romanzo tradizionale sembra condizionare il modo di intendere il racconto autobiografico. Eppure l'esperienza italiana della «Voce» dimostra come l'autobiografia rappresentasse, per il movimento nato attorno alla rivista, un territorio nel quale sembrava ancora possibile recuperare la funzione del narratore e il «senso di un'esperienza reale»<sup>74</sup> non più praticabili dal romanzo tradizionale. Il carattere ibrido e poco definibile del genere autobiografico, scampato alla canonizzazione cristallizzante subita dal romanzo, sembra essere perfetto per le tendenze frammentiste del movimento vociano; le opere di Boine e Jahier sfidano il caleidoscopio autobiografico attraverso «l'esercizio folgorante del frammento» e «dell'epifania lirica»<sup>75</sup> che crea un corto circuito di notevoli dimensioni messo in luce magistralmente da Debenedetti:

Se il frammentismo con le due tendenze che implica: quella della scrittura calligrafica da un lato, quella dell'abolizione dei tessuti connettivi e della demolizione di qualsiasi residuo strutturale dall'altro, costituisce la perfetta antitesi della narrativa; l'autobiografismo è altrettanto pericoloso e forse più, perché simula un tessuto narrativo con un facsimile, un surrogato che delude e inganna la consistenza e fisionomia creative e dinamica di una vera narrazione.<sup>76</sup>

Come conferma Arrigo Stara «se il narratore è escluso, quale figura attuale, dall'ambito dell'esperienza vociana, pure l'autobiografismo di questi autori si

---

<sup>74</sup> A. Stara, *Autobiografia e romanzo*, in «Rassegna della letteratura italiana», 89 (1985), p. 134.

<sup>75</sup> A. Battistini, *Il riflesso nello «specchio d'un'acqua in tempesta»*, cit., p. 59.

<sup>76</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998, p. 49.

trova in un rapporto diretto di filiazione con la sua scomparsa»<sup>77</sup>, aumentando inoltre il «coefficiente di simulazione o dissimulazione»<sup>78</sup> che alimenta il «sistema di scantonamenti e di fughe» e «la nascita di una nuova mitologia stereotipa della confessione e dell'io messo a nudo»<sup>79</sup>. A distanza di pochi anni, il *Contributo alla critica di me stesso* (1915) di Croce e il *Notturmo* (1921) di D'Annunzio, testimoniano lo svuotamento dell'autobiografia tradizionale, moderna, «a campitura totale», mostrando come l'io, «sottodimensionato» dal naturalismo e «sovradimensionato»<sup>80</sup> dalle poetiche decadenti, faccia fatica a trovare una collocazione per rappresentarsi. Se Croce non ritrova «il ritratto olimpico che aveva sperato»<sup>81</sup> ma prende atto che «l'immagine di sé medesimo, proiettata nel futuro, balena sconvolta come quella riflessa nello specchio d'un'acqua in tempesta»<sup>82</sup>, D'Annunzio, costruendo una struttura all'apparenza diaristica, mostra come la narrazione per associazione, la liricità e il ritmo intermittente, siano ormai elementi strutturali del testo autobiografico.

Sebbene, come afferma Cortellessa, il «pensionamento definitivo»<sup>83</sup> del romanzo tradizionale, non avrebbe prodotto in Italia «quella narrativa "altra", non tradizionale, che altrove stavano sperimentando, ciascuno in perfetto isolamento, Proust, Kafka e Joyce»<sup>84</sup>, lo sperimentalismo delle forme autobiografiche inaugurato dalle avanguardie è legato senza dubbio ad un nuovo modo europeo di intendere il racconto di sé che neutralizza, o almeno ridimensiona, l'obsolescente autobiografia tradizionale. È sufficiente far riferimento ai testi più noti del genere autobiografico europeo dei primi quarant'anni del Novecento, per comprendere come l'esautoramento delle forme tradizionali fosse un meccanismo diffuso: testi come *Antonio Azorín* di Azorín (1903), *Morbideces* di Gómez de la Serna (1908), *Recuerdos de niñez y*

---

<sup>77</sup> A. Stara, *Autobiografia e romanzo*, cit., p. 135.

<sup>78</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 49.

<sup>79</sup> A. Stara, *Autobiografia e romanzo*, cit., p. 138.

<sup>80</sup> G. Falaschi, *Autobiografie e memorie*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana*, Vol. IV, cit., p. 756.

<sup>81</sup> A. Battistini, *Il riflesso nello «specchio d'un'acqua in tempesta»*, cit., p. 66.

<sup>82</sup> B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Milano, Adelphi, 1989, p. 24.

<sup>83</sup> A. Cortellessa, *Il momento autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, in R. Caputo e M. Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, cit., p. 229.

<sup>84</sup> *Ibid.*



*de mocedad* di Unamuno (1908), *À la recherche du temps perdu* di Proust (1913-27), *A portrait of the artist as a young man* di Joyce (1914-15), *Si le grain ne meurt* di Gide (1924), *Nadja* di Breton (1928), *Autobiographies* di Yeats (1936), *Wälder und menschen* di Wiechert (1936), *Tragedia dell'infanzia* di Savinio (1937), *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* di Benjamin (1938), *Everybody's autobiography* di Stein (1938), *Lions and shadows* di Isherwood (1938) e *L'âge d'homme* di Michel Leiris (1939), pur se da premesse e strutture profondamente differenti, paiono essere legati da un comune modo di intendere la rappresentazione del Soggetto in letteratura che si traduce in particolare in un elemento di impostazione cronologica generale deponendo «il presupposto primo» dell'autobiografia sette-ottocentesca: «l'idea del tempo unilineare, hegeliano o positivista che fosse»<sup>85</sup>.

Pozuelo Yvancos, nello studio citato in precedenza, ha mostrato come il riferimento a codici storici, opportuno per ogni discorso sui generi letterari, sia estremamente necessario per l'autobiografia. Il corto circuito dei primi anni del Novecento altera in modo irreversibile le caratteristiche del genere, ci chiediamo allora come questo influisca sulla memorialistica degli anni successivi all'intervallo cronologico prima considerato, quando esigenze documentarie differenti animano la stagione neorealista. Se le memorie sulla prima guerra mondiale, scritte con intenti tipicamente documentari, non esitavano a trasfigurare la distanza che separava il momento della scrittura dagli eventi con prospettive sperimentali (si pensi a *La guerra del '15* (1931) di Stuparich, a *Giorni di guerra* (1930) di Comisso, a *Testament of youth* (1933) di Brittain o a *The seven pillars of Wisdom* (1926) di Lawrence) le memorie scritte tra il '45 e il '55, lungi dal rispettare i limiti della prospettiva corale delle memorie (cfr. 1.1.2), trasbordano nel territorio dell'autobiografia ibridando la funzione documentaria in quella letteraria (si pensi a *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) di Carlo Levi o a *Uva puttanello* (1955) di Rocco Scotellaro)<sup>86</sup>.

È in un passo tratto dalla nota introduzione di Italo Calvino all'edizione del 1964 del *Sentiero dei Nidi di ragno* che penso si possa comprendere come il sostanziale cambiamento delle caratteristiche del genere autobiografico diventi canonico nei testi novecenteschi:

---

<sup>85</sup> G. Falaschi, *Autobiografie e memorie*, cit., p. 759.

<sup>86</sup> Cfr. A. Battistini, *Il riflesso nello «specchio d'un'acqua in tempesta»*, cit., p. 72.

Eppure, eppure, il segreto di come si scriveva allora non era soltanto in questa elementare universalità dei contenuti, non era lì la molla (forse l'aver cominciato questa prefazione rievocando uno stato d'animo collettivo, mi fa dimenticare che sto parlando di un libro, roba scritta, righe di parole sulla pagina bianca); al contrario mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere che cosa? Noi stessi [...] sapevamo fino troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere [...] in realtà gli elementi extraletterari stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*.<sup>87</sup>

Calvino ridefinisce, a diciassette anni di distanza dalla prima pubblicazione del *Sentiero*, l'accezione documentaria del movimento neorealista in termini di poetica; l'obiettivo non era quindi quello di fornire un quadro testamentario di un'epoca quanto quello di rappresentarlo esteticamente in letteratura. L'autobiografia novecentesca, partendo dall'impossibilità di un'autorappresentazione referenziale, e dallo spostamento considerevole della sua forma verso i «gradi» del romanzo, sembra esprimere allo stesso modo il *mondo* che la produce. Il libretto, gli elementi extratestuali, ovvero gli elementi referenziali restano lì «indiscutibili» e rintracciabili ma è la musica, l'elemento letterario ed estetico, a essere il vero scopo della scrittura.

---

<sup>87</sup> I. Calvino, *Presentazione*, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 2004, p. VII.

### 1.2.2 La nave Argo

Vi sono autori che per l'assoluta preminenza che nella loro opera viene a assumere la scrittura di sé, fondano un vero e proprio campo di tensione autobiografica, quello che Philippe Lejeune ha definito efficacemente "spazio autobiografico". Nell'ambito della loro opera, infatti una serie di testi, pur essendo tra loro autonomi, rimandano tutti, in misura e forme diverse, allo stesso campo tematico: il racconto più o meno mediato, più o meno fedele, più o meno minuzioso, delle proprie vicende, esteriori e/o interiori. Questi autori con le loro opere finiscono per sottoscrivere un "contratto", o patto, con i propri lettori i quali sono tacitamente invitati a considerare tutte le loro opere successive, anche quelle più fantastiche e apparentemente slegate dal proprio vissuto, come facenti parte di quello "spazio", e quindi a osservarle, e al limite valutarle, per la qualità/quantità del loro avvicinamento al tessuto mitico dell'autobiografia "vera e propria", già scritta o meno (ma con casi di definitiva e irrimediabile assenza), e che in tal modo si pone al centro di questo sistema letterario, con la sua supposta "versione autentica" dei fatti (la quale in realtà viene riscritta e rimaneggiata a ogni opera dell'autore).<sup>88</sup>

Il passo appena citato, tratto da un saggio di Andrea Cortellessa, mette in luce gli elementi costitutivi di quello che Lejeune definisce «spazio autobiografico»: la pubblicazione multipla di testi che hanno come tema il racconto di vita; il corto circuito creato sulla ricezione di questi testi, considerati tutti, in un certo modo, segni del referente della vita dell'autore reale; l'idea di sistema insita nello *spazio* che porrebbe un testo, quello autobiografico *tout court*, al centro delle ramificazioni che lo legano agli altri.

Nel capitolo de *Le pacte autobiographique* dedicato a Gide, Lejeune definisce lo spazio autobiografico come «una strategia che mira a costituire la personalità attraverso i più diversi giochi della scrittura»<sup>89</sup>; l'opera gidiana sarebbe un'ampia architettura tesa alla costruzione di una immagine di sé, e

---

<sup>88</sup> A. Cortellessa, *Il momento autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, cit., p. 195.

<sup>89</sup> Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 189.

l'insieme dei testi, autobiografici *tout court* o non, produrrebbe una prospettiva narrativa mobile aumentando i giochi di ambiguità tra narratore e personaggio tipici del racconto autobiografico. Il lettore non può, alla luce dei numerosi testi, ridurre o precisare la posizione dell'autore reale, implicita o esplicita a seconda che questi «si nasconda o si manifesti»<sup>90</sup>; tuttavia il sistema dei testi fornisce una totalità dell'immagine dell'Io che «per quanto virtuale, deve essere presupposta per unificare il campo delle finzioni»<sup>91</sup>. Il concetto di costruzione della personalità attraverso lo spazio autobiografico permette a Lejeune di applicare la tassonomia del *patto* al sistema dei testi gidiano, mettendo in luce da un lato come tutti i testi propongano versioni differenti del *patto autobiografico* tra autore, narratore e personaggio e dall'altro come l'organicità del sistema condizioni il *patto col lettore* attraverso una lettura complessiva dell'opera, necessaria per interpretare e comprendere le singole tappe. È in una frase estrapolata da *Si le grain ne meurt* che secondo lo studioso francese possiamo interpretare la connessione tra i due piani, particolare e generale, dello spazio autobiografico gidiano. Quel «dramma che non ha ancora finito di essere recitato»<sup>92</sup> fa pensare alla giustapposizione di due racconti differenti:

Uno che occupa i nove decimi del testo, composto di ricordi d'infanzia splendidamente raccontati, e che danno, attraverso le felicità e gli svaghi della scrittura, l'immagine di un'infanzia senza problemi, di un'infanzia «normale». L'altro composto da una serie di episodi molto delimitati e drammatizzati, rievoca in termini abbastanza misteriosi le origini di un dramma futuro.<sup>93</sup>

Sarebbero proprio i «termini abbastanza misteriosi» a richiedere la lettura d'insieme dell'opera gidiana per essere compresi. Lejeune non individua solo nell'ultima parte del testo alcuni degli elementi preparatori per la produzione successiva dell'autore - produzione già avviata contemporaneamente alla pubblicazione di *Si le grain ne meurt* - ma anche dei residui biografici che riguarderebbero la crisi attraversata dall'autore tra il 1916 e il 1921.

Il principio di totalità dell'immagine dell'Io insito nello spazio autobiografico è stato interpretato da Nora Catelli come *impostura* che

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 191

<sup>91</sup> Ivi, p. 193.

<sup>92</sup> Ivi, p. 206.

<sup>93</sup> *Ibid.*

intrappolerebbe l'autore nella rete delle relazioni di somiglianza con i vari personaggi:

Anfractuositades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza.<sup>94</sup>

Catelli mutua la definizione demaniana di autobiografia come prosopopea della voce e del nome applicandola al concetto di spazio autobiografico. La relazione di somiglianza tra l'Io narrante e l'Io narrato, viene analizzata nella connessione tra i vari Io costruiti all'interno dell'iperproduzione autobiografica dello spazio.

L'impostazione teorica e metodologica del presente studio è legata al concetto di spazio autobiografico essendo focalizzata su una produzione eterogenea di testi che sembra soddisfare i tre elementi costitutivi dello *spazio* secondo Cortellessa: gli autori in studio scrivono molteplici e differenti testi che hanno come tema il racconto di vita; i testi possono richiamare, attraverso l'intersezione con elementi extratestuali e biografici, materie referenziali della vita e della personalità degli autori. C'è tuttavia una notevole differenza di prospettiva che ci farà parlare d'ora in avanti di paradigma autobiografico più che di spazio. Se l'elemento fondamentale del sistema di relazioni tra i testi dello *spazio* è la costante biografica del racconto di vita come segno multiplo del referente della vita dell'autore reale, questo studio, e la prospettiva da noi definitiva paradigmatica, proverà a muoversi da costanti testuali, morfologiche e tematiche, tese allo studio dell'evoluzione della forma autobiografica nella produzione degli autori selezionati. Il paradigma autobiografico sarà quindi inteso come selezione di forme tra tutte quelle collegate al genere. Roland Barthes:

Immagine frequente: quella della nave Argo (luminosa e bianca), di cui gli Argonauti sostituivano a poco a poco ogni pezzo, di modo che alla fine ebbero una

---

<sup>94</sup> N. Catelli, *El espacio autobiográfico*, cit., p. 17.

nave completamente nuova, senza doverne mutare il nome o la forma. Questa nave Argo è molto utile: fornisce l'allegoria d'un oggetto eminentemente strutturale, creata non dal genio, dall'ispirazione, dalla determinazione o l'evoluzione, ma attraverso due atti modesti (che non possono essere rintracciati in alcuna mistica della creazione): la *sostituzione* (un pezzo subentra all'altro, come in un paradigma) e la *nominazione* (il nome non è affatto legato alla stabilità dei pezzi): a forza di combinare, all'interno d'uno stesso nome, non resta più nulla dell'origine: Argo è un oggetto senza altra causa che il suo nome, senza altra identità che la sua forma.<sup>95</sup>

Il passo rende in modo compiuto l'approccio metodologico di questo studio che prova a definire, attraverso l'analisi delle *sostituzioni* e delle *nominazioni* del paradigma, l'oggetto che non ha altra identità che la sua forma, ovvero il genere nel modo in cui lo intendono gli autori in studio nel corso della lunga ed estesa produzione autobiografica. La prospettiva utilizzata ha quindi una valenza doppia essendo legata anzitutto al *case study* che forniscono gli autori, alla luce del sistema dei multipli testi autobiografici, e, in secondo luogo, al taglio ermeneutico da cui lo si prova ad affrontare che legge questo sistema come paradigma, come ventaglio di forme che, come avremo modo di vedere più avanti, si pongono in modo vario sull'asse segno-referente e nel rapporto tra documento e finzione.

Due esempi, uno di natura morfologica, o meglio narratologica, e uno di natura tematologica, possono chiarire, prima di entrare nel laboratorio dei testi, il tipo di operazione che si proverà nelle pagine successive. Due esempi minimali, che rivelano però la fecondità euristica delle caratteristiche del caso di studio: la pubblicazione di autobiografie multiple e la composita natura di genere di queste autobiografie permettono, come detto, di confrontarsi con una gamma notevole di soluzioni strutturali, morfologiche e tematiche a partire dalle quali cercheremo di sondare in diacronia le caratteristiche del genere autobiografico novecentesco; qui isoleremo due differenti soluzioni narratologiche di Isherwood e due differenti ricorrenze tematologiche in Savinio:

To look at, Mr. Holmes was a short-, stout, middle-aged man with reddish hair just beginning to get thin on the crown. He had closely folded, rather prim clergyman's

---

<sup>95</sup> R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 55.

lips and a long astute pointed nose which was slightly crooked. His glance was cold, friendly and shrewd. When he had made a successful joke and the whole form was laughing, he would clasp his hands behind his back under his gown and look primly down his nose at his small neat brown shoes. I can hear him now : "Napoleon the Third angled for war with the greatest a-acumen and subtlety. Unfortunately for himself, he was soon to discover the highly r-regret-table fact that you cannot serve both M-Mars and M-Mammon. . . .".<sup>96</sup>

[...] As for myself, I accepted Mr. Holmes' influence all there more readily because, during the first four or five terms of my school life, I had had scarcely any personal contacts with the staff at all.<sup>97</sup>

Il passo, citato da *Lions and shadows*, testo pubblicato nel 1938, mostra una struttura narratologica tipica da racconto autobiografico: voce omodiegetica, visibile nella distanza tra il presente del narratore dell'«I can hear him now» e il passato del personaggio «I accepted», a focalizzazione interna. Voce omodiegetica che tende verso l'autodiegesi quando il tempo della storia si avvicina al momento della scrittura e il punto di vista del personaggio di cui si racconta la vita coincide con quello del narratore. Il testo, benché sia annunciato come finzionale fin dalla prefazione - è lo stesso Isherwood a dirci che «is not, in the ordinary journalistic sense of the word, an autobiography»<sup>98</sup> -, è raccontato con le caratteristiche tipiche dell'autobiografia canonica a campitura totale. In *Kathleen and Frank*, testo pubblicato nel 1971, le parti autobiografiche presentano una struttura narratologica decisamente anomala:

---

<sup>96</sup> C. Isherwood, *Lions and shadows*, New York, Pegasus, 1969, p. 9. [Di aspetto, Mr. Holmes era un signore basso e tarchiato di mezza età dai capelli rossicci che cominciavano a sfoltirsi proprio nel centro della testa. Aveva le labbra ostentatamente serrate dell'uomo di chiesa e un lungo puntato naso perspicace leggermente ricurvo. Il suo sguardo era freddo, amichevole e penetrante. Quando diceva una barzelletta che riscuoteva successo e tutti ridevano, egli si stringeva le mani dietro la schiena sotto la veste e si guardava con ostentazione lungo il naso le piccole e pulite scarpe marrone. Mi par di sentirlo: «Napoleone III m-mirò alla guerra con il più grande a-acume e sottigliezza. Disgraziatamente per lui, dovette presto scoprire l'altamente d-deplorable fatto che non si possono servire insieme M-Marte e M-Mammone.»; trad. it. di M. Bocci, *Leoni e ombre*, Milano, Mondadori, 1953, p. 11].

<sup>97</sup> Ivi, pp. 12-13. [Quanto a me, accettai più profondamente l'influenza di Mr. Holmes in quanto, durante i primi quattro o cinque anni della mia vita alla scuola, avevo avuto rari contatti personali con il corpo insegnante; trad. it. cit., p. 14].

<sup>98</sup> Ivi, p. 7.

Christopher, her elder son, revolted early and passionately against the cult of the Past. As an adolescent orphan he was subjected to reminders by schoolmasters and other busybodies of his obligations to the memory of Frank, his Hero-Father.<sup>99</sup>

È un testo su cui torneremo più volte. Tra le pagine della biografia dei genitori Isherwood tesse un frammentario e atipico racconto autobiografico narrato attraverso una voce eterodiegetica, ottenuta grazie alla sostituzione per enallage del pronome personale. L'isolamento di un elemento morfologico osservato in diacronia attraverso due ricorrenze divergenti nel corpus di testi di un solo autore ha messo a confronto due diverse soluzioni narratologiche rappresentate in due testi profondamente differenti: da un lato la voce omodiegetica-autodiegetica di un'autobiografia *tout court* presentata come racconto finzionale; dall'altro frammenti autobiografici narrati con voce eterodiegetica inseriti nelle maglie di una biografia familiare.

Per la ricorrenza di temi e Motivi tipici del racconto di vita due testi di Alberto Savinio offrono un esempio palese di come la prima esperienza sessuale, che rappresenta tipicamente il momento di passaggio dall'infanzia all'adolescenza, sia descritta in forme e modi differenti. In *Tragedia dell'infanzia*, racconto d'infanzia pubblicato nel 1937, il primo approccio che il piccolo protagonista Nivasio ha con la sessualità è descritto attraverso l'episodio del teatro *Lanarà* nel quale si narra di una rappresentazione interrotta dall'ingresso sul palco di un personaggio androgino nudo. La visione, quasi mitica, sconvolge il protagonista come un'esperienza sessuale realmente vissuta:

Che stava per capitarmi? La sua mano mi tastò la fronte, il ganascino, strisciò tra il bavero e la pelle della schiena. «Dio mio! I brividi!». Era solletico, ma io non lo dissi. «Fuori la lingua!». Stettero entrambi a fissare la mia lingua, preoccupatissimi dapprima, poi via via più imbambolati, infine delusi. Allora, piano piano, io mi riportai la lingua a casa. Perché turbarmi nei miei pensieri? Febbre non è la mia. Non di quelle in ogni modo causate da «forme tifoidi», come dice il vecchio Saltas. Avverto sì un imprecisabile turbamento, ma non è cosa che

---

<sup>99</sup> C. Isherwood, *Kathleen and Frank*, London, Vintage, 2000, p. 2. [Christopher, suo figlio maggiore, si ribellò presto e appassionatamente al culto del Passato. Diventato orfano da adolescente, fu costretto al ricordo dagli insegnanti e dagli altri ficcanaso dei suoi obblighi nei confronti della memoria di Frank, il suo Padre-Eroe; trad. nostra].



voi possiate capire, né io tanto meno confidarvi. Lasciatemi riposare sulla mia gioia. Altro non chiedo.<sup>100</sup>

La nudità androgina è fortemente perturbante per il piccolo Nivasio che è sconvolto, suda, si eccita e dimentica il gelato, dando alla madre il sentore di avere la febbre. In *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, pubblicato nel 1941, l'approccio con la sessualità assume tinte molto più concrete e fisiche.

Nivasio e Cleopatra si fissavano attraverso lo spiraglio dell'uscio. Timido fino all'irrigidimento delle facoltà ma convinto che laggiù in fondo al corridoio Cleopatra non lo poteva vedere. Nivasio sosteneva con fermezza lo sguardo dell'isolana. Quella pupilla priva di sguardo esercitava su Nivasio l'invincibile attrazione dell'occhio della serpe sulla gallina. Nivasio traversò il corridoio, spinse l'uscio, penetrò nella luce. Camminava come un sonnambulo. La mammella brillava tra il pizzo della camicia, come un candito dentro il canestrino di carta traforata. Il capezzolo era pigmentato come una fragola. Avvenne l'incontro. Rotolarono assieme sul letto ancora sfatto della signora Trigliona. Quella mammella che a distanza prometteva tanto, Nivasio, dopo una rapida presa di possesso, s'accorse che nonché cieca era anche «muta». Sentiva che altri erano i punti da scoprire, altra la meta da raggiungere. Lottò per le nuove scoperte, per la meta a difesa della quale Cleopatra opponeva i gomiti e le pugna, ergeva il muro di una resistenza dura, sorda, bestiale.<sup>101</sup>

È chiaro che siamo di fronte ad una descrizione profondamente diversa rispetto a quella dedicata alla figura androgina di *Tragedia dell'infanzia*: agli «antichi sudori» e al «delta nero» della Apolla, corrisponde il capezzolo di Cleopatra e la sua altra «meta da raggiungere»; l'esperienza sessuale del piccolo Nivasio raccontata con particolari concreti e fisici, a tratti bestiali, è lontana dalla sublimata e perturbante attrazione sessuale per il personaggio visto in teatro. La resistenza di Cleopatra è reale, fisica appunto, quella che impedisce a Nivasio di arrivare ad Apolla è invece indiretta, dovuta al pubblico che interrompe lo spettacolo con grida feroci. Gli episodi forniscono una descrizione molto diversa di un Motivo topico del racconto autobiografico

---

<sup>100</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2001, pp. 99-100.

<sup>101</sup> A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995, p. 659.

confermando la differente natura dei testi: la prima esperienza sessuale assume nel racconto d'infanzia surreale e onirico di *Tragedia dell'infanzia* i caratteri di un viaggio iniziatico, allegorico, verso la vita adulta, mentre tra le pagine più strettamente memorialistiche di *Infanzia di Nivasio Dolcemare* l'abbandono dell'epoca felice per la vita della «noia» e del «biancore uniforme»<sup>102</sup> avviene grazie alle «nuove scoperte» ritratte nella loro forza fisica ed erotica.

È evidente che se ad analisi verticali realizzate all'interno dei corpora dei singoli autori, si associa l'osservazione orizzontale e comparatistica delle costanti e delle varianti più significative tra di essi, il raggio della ricerca e dei suoi possibili esiti si allarga sensibilmente.

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 662.

### 1.3 Autobiografia d'autore

#### 1.3.1 Ramón Gómez de la Serna

Le prime righe di *Entrando en fuego*, opera precoce che Ramón Gómez de la Serna pubblica nel 1905, a soli diciassette anni, rendono chiaro quanto l'autorappresentazione sia una parte fondante e sostanziale della produzione letteraria dell'autore madrileno fin dalle prime prove: «¿Quién soy yo? Un joven de diecisiete años que recopila unos trabajos en parte ya publicados, y los ofrece a las gentes descubriendo reconditeces de su alma»<sup>103</sup>. Sebbene l'opera prima del giovane Ramón sia tessuta sugli acerbi ragionamenti letterari del narratore-protagonista pseudonimo *Puig*, prodotto delle coeve ed eterogenee pubblicazioni dell'autore reale «offerte» al pubblico, le prime righe offrono una rappresentazione sorprendentemente icastica e anticipatoria di alcune delle costanti dell'autobiografia ramoniana e del sistema di testi che abbiamo selezionato e che proviamo a presentare brevemente in questa sezione dello studio. Anzitutto il *lead* interrogativo, prodromo della domanda sistematica a cui i testi autobiografici ramoniani proveranno a rispondere in un arco cronologico esteso che va dal 1908, anno di pubblicazione del primo testo autobiografico *Morbideces*, al 1957, l'anno di *Nuevas páginas de mi vida* quando al «chi sono io?» si accompagnerà un nostalgico e revisionistico «chi ero io?». In secondo luogo l'indicazione dell'età del narratore-protagonista, il segno del referente della sua identità generazionale e sociale, identità su cui ci soffermeremo più volte nelle pagine che seguiranno, ma anche un elemento morfologico che anticipa la funzione essenziale che il tempo presente e la sua rappresentazione assume nel racconto di sé dell'autore spagnolo e nello strenuo

---

<sup>103</sup> R. Gómez de la Serna, *Entrando en fuego*, in Id., *Obras completas*, Vol. I, «Prometeo I». *Escritos de juventud*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, p. 419.

tentativo di tornare sul passato attraverso un confronto serrato con i numerosi presenti delle multiple prove autobiografiche. L'attività di raccolta e citazione delle pubblicazioni coeve in un lavoro differente sembra rimandare a un'altra costante delle autobiografie e in generale della letteratura ramoniana: la diffusa ed eterogenea intertestualità che lega le opere con rimandi, autocitazioni, commenti ed esegesi di diversa natura. Lo svelamento delle «reconditeces de su alma», scomodando un *topos* autobiografico per eccellenza, quello della sincerità del narratore, anticipa le ossessive allocuzioni al lettore che nelle numerose prove autobiografiche ramoniane provano ad assicurare la veridicità dei fatti narrati e la sincerità dei narratori.

Sebbene l'autobiografismo di Ramón Gómez de la Serna, inteso come materia biografica rintracciata in opere e generi differenti, dai romanzi alle *greguerías*, sia stato oggetto di numerosi studi a cui faremo riferimento<sup>104</sup>, la prima monografia dedicata alla scrittura autobiografica *tout court* dell'autore madrileno è l'ottimo studio di Jacqueline Heuer pubblicato nel 2004<sup>105</sup>. La studiosa ricompone in modo accurato le tappe del racconto di sé ramoniano

---

<sup>104</sup> Sia monografie biografiche come quelle di, R. Cardona (*Ramón. A study of Ramón Gómez de la Serna and his works*, New-York, Eliseo Torres and Sons, 1957), L. Granjel (*Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963) o di J. Camón Aznar (*Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972), sia studi centrati su costanti ermeneutiche dell'opera ramoniana come quello di J.H. Hoodie (*El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Pliegos, 1999) e A. Hoyle (*El desafío de la incongruencia. La literatura de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Ediciones del orto, 2010).

<sup>105</sup> Per contributi e articoli su rivista dedicati alla scrittura autobiografica ramoniana si vedano E. Baeza, *El espacio biográfico-autobiográfico de Ramón Gómez de la Serna*, in *Literatura y conocimiento*, M. Genoud de Fourcade (a cura di), Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1998, pp. 31-76; N. Fernández-Medina, *Writing the self: what Gómez de la Serna learned from Nietzsche*, in «Revista Hispánica Moderna», LXII, 1 (2009), pp. 25-39; L. López Molina, *Ramón Gómez de la Serna o el autobiografismo totalizador* in L. Pozuelo (a cura di), *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, pp. 95-105; G. Mercadier, «L'autoportrait selon Ramón», in É. Martin-Hernandez (a cura di), *Ramón Gómez de la Serna*, Université Blaise-Pascal, 1999, pp. 39-51; I. Zlotescu, *El retrato, espejo del autorretrato y refugio de la autobiografía*, in «Turia: Revista cultural», 41 (1997), pp. 120-126; I. Zlotescu, *Preámbulo al espacio literario de los «Escritos autobiográficos»*, in R. Gómez de la Serna, *Obras completas*, Vol. XX, *Escritos autobiográficos. Automoribundia*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 13-36.

dalle prove dell'«autobiografismo juvenil»<sup>106</sup> ai testi autobiografici del periodo argentino mettendone in luce le costanti morfologiche e tematiche, sondando i caratteri dell'autorappresentazione letteraria di Ramón Gómez de la Serna e il suo evolversi in modo sensibile nel corso degli anni. È ovvio che la sezione nodale del testo di Heuer sia quella dedicata ad *Automoribundia* (1948), il centro nevralgico dell'autobiografismo ramoniano a cui sono legati gli altri pezzi di un mosaico di notevoli dimensioni. Allo studio di Heuer e alla sua efficace periodizzazione faremo riferimento per questa breve presentazione del corpus di testi ramoniano partendo da *Morbideces* (1908) e da *El libro Mudo* (1911), prime sperimentazioni autobiografiche, spostandoci su quei testi che rientrano nel periodo delle opere della maturità circoscritto tra il 1914, anno di pubblicazione di *El rastro*, e il 1936, anno del definitivo esilio argentino, ovvero su quei capitoli autobiografici che estrapoleremo dai diari di bordo, dalle cronache del *Café de Pombo*, *Pombo* (1918) e *La sagrada cripta de Pombo* (1924), chiudendo la nostra sinossi con le opere dell'esilio: *Automoribundia*, *Cartas a las golondrinas* (1949), *Cartas a mí mismo* (1956) e *Nuevas páginas de mi vida* (1957).

Le prime due prove autobiografiche ramoniane rappresentano in modo sineddotico alcune delle caratteristiche peculiari del suo autobiografismo sebbene siano epidermicamente connesse al fervore culturale degli anni in cui furono scritte e pubblicate. Sono gli anni di «Prometeo»<sup>107</sup> - rivista fondata da Don Javier Gómez de la Serna, padre dell'autore – e delle esperienze letterarie composite che nelle sue pagine trovano espressione, gli anni delle prime riflessioni del giovane Ramón che prendono corpo nelle pubblicazioni-manifesto di *El concepto de la nueva literatura* (1909) e di *Mi siete palabras*

---

<sup>106</sup> J. Heuer, *La escritura (auto)biográfica de Ramón Gómez de la Serna*, Ginevra, Slaktine, 2004, p. 103.

<sup>107</sup> Il mondo di «Prometeo» e l'importanza della rivista nella formazione letteraria del giovane Ramón è approfondito da E. Navarro Domínguez in *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna. 1905-1912*, Madrid, Biblioteca Nueva e dai saggi introduttivi di J.C. Mainer, G. Sobejano e I. Zlotescu ai primi due volumi dell'*Obra completa* edita da Galaxia Gutenberg. Cfr. I. Zlotescu, *Préambulo al espacio literario de «Prometeo»*; Ead., *El ciclo de «Tristán»*; J.C. Mainer, *Ramón en «Prometeo»*, in R. Gómez de la Serna, *Obras Completas*, Vol. I, cit.; G. Sobejano, *El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna*, in R. Gómez de la Serna, *Obras completas*, Vol. II, *«Prometeo» II. Teatro de juventud*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.

(1910). *Morbideces* ed *El libro mudo* sono il prodotto di questa eterogenea temperie culturale e rappresentano emblematicamente i punti cardine di quelle teorizzazioni e di quella letteratura dalla «mirada libre de fascinaciones»<sup>108</sup>, la cui prima influenza non può che essere «la vida», una letteratura che rappresenta al contempo il quotidiano e l'immaginario e che fa del soggetto il tema principale. I caratteri dell'autorappresentazione ramoniana emergono dalle costanti che accomunano i due testi: anzitutto l'autonarrazione come documento collettivo e generazionale; in secondo luogo la ricerca d'identità come autoritratto d'artista di cui le prime prove autobiografiche sono primitivi tasselli; infine la particolare struttura morfologica che propone in entrambi i testi giochi d'identità e sdoppiamenti delle voci narranti su cui torneremo.

Autorappresentazione e contesto sono profondamente legati anche nei capitoli autobiografici che Gómez de la Serna compone nell'arazzo cronachistico dei diari dedicati al *Café de Pombo*, alle *tertulias de los sabados* organizzate a *calle de carretas* e a «la única época de la historia en que perder el tiempo podía ser una obra de arte»<sup>109</sup>. Nonostante la struttura breve e disorganica, i due frammenti che trovano spazio nella corallità dei racconti di episodi, personaggi e oggetti del mondo pombiano, offrono un tassello rilevante del mosaico autobiografico ramoniano. Il capitolo *Yo in Pombo*, pur rappresentando un rapsodico autoritratto di poche pagine più che un vero testo autobiografico, mostra due delle caratteristiche tipiche dell'autorappresentazione ramoniana: da un lato la ricerca di un'identità esistenziale e intellettuale - «Ni soy un escritor, ni un pensador, ni nada. Ya sólo soy, por decirlo así, un *mirador*»<sup>110</sup> -, dall'altro l'attenzione ossessiva all'immagine di sé e alla sua rappresentazione autentica in letteratura, in pittura o nella fotografia<sup>111</sup> - «la fotografía tiene muy buena voluntad pero no aclara nada» -. Il breve racconto di vita che prende corpo nel capitolo *Mi autobiografía* di *La sagrada cripta de Pombo* presenta invece una struttura più

---

<sup>108</sup> R. Gómez de la Serna, *El concepto de la nueva literatura*, in Id., *Obras completas*, Vol. I, cit., p. 151.

<sup>109</sup> A. Trapiello, *Pombo*, in R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, cit., p. 7.

<sup>110</sup> R. Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, p. 174.

<sup>111</sup> Sul rapporto tra autobiografia e fotografia in Gómez de la Serna si veda R. Fernández Romero, *La condición fotográfica de las autobiografías de Ramón Gómez de la Serna: Mi autobiografía (1924)*, in «Hispanic Research Journal», XII, 2 (2011), pp. 146-166.

estesa che ripercorre sinotticamente la vita del narratore dalla nascita al momento della scrittura attraverso singoli paragrafi la cui successione segue a tratti un ordine cronologico (da *La casa en que nació, Primera adolescencia* a *Los últimos banquetes a mí*) per poi perdersi in un 'inventario' autobiografico che rappresenta i feticci e i simboli del mondo ramoniano dal suo *despacho* alle *muñecas de cera*. Una struttura più estesa dunque ma ugualmente disorganica, in linea con il carattere «caótico, deshecho, íntimo, absurdo»<sup>112</sup> del testo che fornisce però una versione aggiornata, più matura dell'autobiografismo ramoniano sia dal punto di vista tematico che morfologico: e infatti se da un lato in *Mi autobiografía* ritroviamo già molte delle scene primarie della vita dell'autore reale che torneranno nelle prove autobiografiche successive con rimandi, autocitazioni o revisioni, dall'altro il carattere disorganico del breve racconto di vita è lontano dal frammentismo lirico e filosofico dei primi testi autobiografici e sembra anticipare la costruzione a *collage* delle prove autobiografiche del periodo argentino<sup>113</sup>.

Se i testi degli anni giovanili rappresentano il fervore delle prime sperimentazioni letterarie e l'immatura eterodossia nei confronti delle culture dominanti e i frammenti autobiografici dei diari pombiani ci offrono l'autoritratto ramoniano nel testo che raccontava del mondo che lo aveva reso una personalità di rilievo nel panorama culturale europeo, le autobiografie del periodo argentino testimoniano, proprio nella differenza sostanziale dei toni dei modi memorialistici, di un periodo differente della vita dell'autore e della decadenza degli anni di auto-esilio:

Titulo este libro *Automoribundia*, porque un libro de esta clase es más que nada la historia de cómo ha ido muriendo un hombre y más si se trata de un escritor al que se le va la vida más suicidamente al estar escribiendo sobre el mundo y sus aventuras. En realidad, esta es la historia de un joven que se hizo viejo sin

---

<sup>112</sup> R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Editorial Trieste, 1986, p. 559.

<sup>113</sup> Come commenta Heuer: «[...] la estructura del texto se revelará anunciadora de lo que será, veinticuatro años más tarde *Automoribundia*. La inserción de fragmentos de textos procedentes de su diario, de recortes de artículos de prensa, textos ajenos – artículos de otros periodistas, favorables siempre a su literatura –, es una técnica que volverá a aplicar en el texto de 1948» (*La escritura (auto)biográfica de Ramón Gómez de la Serna*, cit., p. 167).

apercibirse de que sucedía eso, contando algo de lo que pasó o tuvo su alrededor, y que le obligó a pensar en pensamientos independientes.<sup>114</sup>

Sebbene il titolo anticipi il carattere tanatografico dell'opera come storia di un uomo e del suo modo di invecchiare e di avvicinarsi alla morte, *Automoribundia* è anzitutto la storia del «giovane che si è fatto vecchio senza accorgersene» e del suo straordinario percorso esistenziale e professionale. Quel progetto che si annunciava dalle pagine di *Ismos* già nel 1931<sup>115</sup> trova compimento solo diciassette anni più tardi in quello che è il capolavoro autobiografico di Gómez de la Serna. *Automoribundia* è un testo mastodontico che racconta in 103 capitoli la vita dell'autore reale dalla nascita al tempo della scrittura - come annunciato dal sottotitolo 1888-1948 -, un testo che sembra quindi rifarsi a una struttura a campitura totale ma che mostra fin dalle prime pagine la morfologia tipica dell'autobiografismo ramoniano nell'uso massiccio di digressioni e di inserti di diverso genere - da pagine di diario, a vecchie pubblicazioni, a citazioni di opere precedenti -, nell'alternanza tra una narrazione cronologica degli eventi e una narrazione di ordine tematico-associativo, nel passaggio repentino da retrospettive mature ad artificiosi sguardi dal basso. *Automoribundia* è di certo uno dei testi esemplari di quel *Ramonismo* inteso non solo nella sua accezione biografica, come identità singolare dell'autore nel panorama culturale e letterario del tempo<sup>116</sup>, ma anche e soprattutto come poetica<sup>117</sup> e come codice di rappresentazione di realtà che assume la mescolanza tra finzione e documento come carattere distintivo.

---

<sup>114</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, a cura di C. Fernández Prieto, Madrid, Marenostum, 2008, p. 51. [Titolo questo libro *Automoribundia*, perché un libro di questo tipo è più che altro la storia di come progressivamente muore un uomo e specie se si tratta di uno scrittore al quale sfugge la vita come in un suicidio, mentre è intento a scrivere sul mondo e le sue avventure. In realtà, questa è la storia di un giovane che si è fatto vecchio e che non si è accorto che ciò stava accadendo, che racconta qualcosa di quello che ha vissuto o che era intorno a lui, e che lo obbligò a credere in ideali indipendenti; trad. nostra].

<sup>115</sup> Cfr. J. Heuer, *La escritura (auto)biográfica de Ramón Gómez de la Serna*, cit., p. 155.

<sup>116</sup> Singolare identità letteraria e culturale che García de la Concha definisce come 'generazione unipersonale' in *La generación unipersonal de Gómez de la Serna*, in «Cuadernos de Investigación Filológica», 3 (1977), pp. 63-86.

<sup>117</sup> Cfr. I. Zlotescu, «*Ramonismo*»: *entre la ficción y la realidad*, in É. Martín-Hernández (a cura di), *Ramón Gómez de la Serna*, Université Blaise-Pascal, 1999, pp. 9-18.



L'«edición príncipe»<sup>118</sup> dell'autobiografia ramoniana, quel testo che si completa con «otros muchos libros»<sup>119</sup>, mette in evidenza il carattere sistematico dei testi autobiografici di Gómez de la Serna e la stretta relazione, tessuta con rimandi intertestuali di diverso genere, tra le multiple prove autobiografiche. Se il carattere tanatografico della «historia de cómo ha ido muriendo» emerge tra le pagine di *Automoribundia* soprattutto nel contrasto tra le revisioni nostalgiche del passato e le depressive disamine del presente, sono le opere successive a mostrare i caratteri più angosciosamente prepostumi su cui torneremo soprattutto nella sezione dedicata al tema della Fine.

La sezione dello studio di Heuer dedicato alle *Cartas* rende in modo efficace il carattere straniente di queste lettere autobiografiche che sembrano tornare ai toni lirici e astratti delle prime prove e al contempo esserne sideralmente distanti nei contenuti: se le rapsodiche autorappresentazioni di *Morbideces* e di *El libro mudo* erano la forma più adatta alla mistione tra riflessioni filosofiche, accese critiche sociali ed egocentrici autoritratti d'artista, nelle *Cartas* divengono strumento per un'autobiografia dimessa, per autoritratti senili, segno della vita dell'autore reale e della sua drammatica condizione esistenziale. È la condizione che emerge nel contrasto con la figura simbolica delle rondini in *Cartas a las golondrinas* e nel solipsismo dell'autodestinazione delle *Cartas a mí mismo*.

L'ultima tappa autobiografica ramoniana, quelle *Nuevas páginas de mi vida* che provano a svelare in modo definitivo tutto quello che non è stato detto nei capitoli di *Automoribundia* - «Y ahora comienzo a escribir “Lo que no he dicho en mi *Automoribundia*”»<sup>120</sup> - fornisce un ulteriore campione per comprendere le numerose e diverse sperimentazioni delle forme e dei temi dell'autobiografia dell'autore madrileno. Il rapporto stretto con *Automoribundia* rende in modo più evidente lo scarto tra i due testi testimoniando di una differente stagione estetica che Gómez de la Serna vive negli ultimi anni di vita e di attività. Le nuove pagine fanno riferimento ai contenuti e alle forme del testo del '48 ma da un lato ne revisionano in modo incisivo i contenuti e dall'altro ne sovvertono in modo evidente la forma, se la narrazione di *Automoribundia* prevedeva la

---

<sup>118</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 762.

<sup>119</sup> Ivi, p. 53.

<sup>120</sup> R. Gómez de la Serna, *Nuevas páginas de mi vida*, in Id., *Obras completas*, Vol. XIV, *Escritos del desconsuelo*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 747.

### *Campi di forze*

mistione tra una narrazione cronologica e un'altra di natura tematico-associativa, nelle *Cartas* a predominare è un arbitrario e poco comprensibile ordine della narrazione. Alle marcate disorganicità della narrazione corrisponde una diversa dimensione memorialistica che esautorando il carattere egotistico della rappresentazione autobiografica sembra anticipare l'etica dei narratori dell'*autofiction* su cui avremo modo di tornare nelle pagine successive.

### 1.3.2 Alberto Savinio

Tra le tessere eterogenee che compongono la produzione letteraria di Alberto Savinio, l'autobiografismo prende corpo in periodi e sperimentazioni creative differenti sia come contenuto biografico che ispira trame e idee letterarie, sia come memorialistica *tout court* che prova a ricostruire il passato della vita dell'autore reale. Il corto circuito tra queste due anime dell'autobiografismo saviniano è di certo il reagente più strutturante di quella ibridazione di vissuto e narrato e di referenzialità e *fiction* che caratterizza gran parte delle opere dell'autore dalla narrativa breve ai romanzi, dalle biografie ai testi autobiografici di cui ci occuperemo. È nella mescolanza tra generi, forme e progetti scrittori diversi, prodotto di influenze e fonti composite, che individuiamo la cifra dell'autobiografia saviniana e delle sue numerose e differenti stagioni. È sufficiente far riferimento all'«opera prima»<sup>121</sup> dell'autore per comprendere in che modo l'autobiografia trovi spazio anche in progetti letterari molto distanti dai testi autobiografici canonici. Sebbene siano molti gli studi che hanno provato a rintracciare le origini delle costanti della letteratura saviniana a partire da *Hermaphrodito* e dalla produzione tra gli anni Dieci e Venti<sup>122</sup>, per questa breve sinossi ci affideremo soprattutto al magistrale studio di Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore. 1915-1925* del

---

<sup>121</sup> Definizione dello stesso autore nell'introduzione all'edizione del 1947 ora in A. Savinio, *Piccola guida alla mia opera prima*, in Id., *Hermaphrodito ed altri romanzi*, cit., p. 927.

<sup>122</sup> Si vedano in particolare i capitoli su *Hermaphrodito* nelle monografie di U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973; M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno, 1997; E. Gutierrez, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Firenze, Cadmo, 2000; e i contributi di A. Giuliani, *Savinio dei fantasmi*, in A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., e M. Sabbatini, *Ermafroditismo linguistico. Gli esordi di Savinio scrittore*, in «Antologia Vieusseux», 16-17 (2000), pp. 103-111.

2004, inclinandone le numerose e rilevanti intuizioni alla scrittura autobiografica.

*Hermaphrodito* è l'opera a cui Savinio lavora negli anni della guerra dal periodo di leva Ferrarese (settembre 1915 - luglio del 1917) a quello greco a Salonico (luglio 1917 – ottobre 1918) e pubblicata grazie alla collaborazione di Giorgio De Chirico e Gemma Cervetto (madre dell'autore) e al supporto editoriale della «Voce» e soprattutto di Papini; un'opera la cui struttura bipartita rende in modo chiaro sia i differenti momenti preparatori che le diverse e nutrite fonti e poetiche che la animano. Da un lato la prima parte in cui ritroviamo sia materiali di concerti e melodrammi risalenti agli anni di Monaco<sup>123</sup> - racchiusi non a caso in una struttura teatrale dal capitolo *Prélude Tête-antichambre de ministre* al capitolo *Finale* – che le prime narrazioni del e sul periodo ferrarese - *Il rocchetto di Venere, Un bagno russo, Ferrara-Partenza* -, dall'altro, dopo l'intermezzo poetico – *Poesie* -, la seconda parte in cui ritroviamo le scritture del e sul periodo trascorso a Salonico; da un lato gli *auctores* saviniani per eccellenza - Nietzsche, Schopenhauer, Leopardi -, dall'altro il rapporto con le pubblicazioni del tempo e soprattutto il debito nei confronti di Soffici e del suo *Kobilek*<sup>124</sup>. Sebbene siamo lontani dalla versione matura dell'autobiografia saviniana, quella che incontreremo nei testi degli anni Venti, *Hermaphrodito* mostra in modo chiaro e anticipa alcune delle sue caratteristiche tipiche: in primo luogo la presenza di inserti autobiografici di diversa natura anche in opere dal genere poco identificabile come l'*Hermaphrodito*; in secondo luogo il lavoro sulla materia autobiografica che emerge con soluzioni letterarie differenti e che ritroveremo anche nelle strutture ibride delle autobiografie dalla morfologia più canonica. Se il testo del '18, tra i numerosi propositi narrativi, prova anche a ricostruire il periodo degli anni bellici trascorsi tra Ferrara e Salonico, i vari capitoli autobiografici ne rappresentano momenti ed episodi in modi differenti per morfologia e stile dalle retropezioni di *Il rocchetto di Venere, Un bagno russo* e *Isabella Hasson* al diario fittizio de *La partenza dell'Argonauta*.

---

<sup>123</sup> Sugli anni monacensi e parigini di Savinio si vedano L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro: Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Milano, Unicopli, 1984 e i primi capitoli di S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista genio*, Milano, Mondadori, 1997.

<sup>124</sup> Cfr. P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 68.

Che tra le trame nodali dell'*Hermaphrodito* ci sia anzitutto quella autobiografica, legata ai ricordi del periodo bellico, è confermato dai progetti a cui Savinio si dedica negli anni successivi alla fine della guerra. Nel laboratorio del *Pellegrino appassionato*, opera che risale al 1919 ma che non sarà mai pubblicata, ritroviamo ancora quel materiale degli anni di guerra che avrebbe dovuto narrare del *Ritorno dell'argonauta*<sup>125</sup> in patria e su cui Savinio tornerà anni più tardi in *Achille innamorato* (1938)<sup>126</sup>. Ciononostante, citando Paola Italia, nel periodo di transizione del biennio 1919-1920 «Savinio maturava due testi come *Tragedia dell'infanzia* e *La casa ispirata*, che nel muovere radicalmente verso una nuova stagione, toglievano ossigeno a quella precedente»<sup>127</sup>. È anzitutto un nuovo momento di riflessione che risente delle tendenze estetiche del tempo ma che denota la particolare e originale posizione dell'autore nel panorama culturale italiano e tra i poli di Milano, Firenze e Roma, posizione che se da un lato lo porta a collaborare con «Valori Plastici», avvicinandolo ai 'ritorni all'ordine' coevi e alla chiusura delle tendenze avanguardistiche più radicali, dall'altro non gli impedisce di continuare a pubblicare su riviste di sperimentazione come «Ars Nova». È attraverso gli studi e le pubblicazioni di questi anni, e il ritorno più maturo su fonti a lui care come Eraclito e i già citati Leopardi e Schopenhauer, che Savinio forgia i due punti cardine della sua poetica più matura: l'ironia e la memoria. Se l'ironia fa da schermo alla rappresentazione della realtà deformandola, l'azione della memoria consente di tornare all'origine, di recuperare l'autentica dimensione dell'umano. È nella narrativa autobiografica di *La casa ispirata* (1920), *Tragedia dell'infanzia* (risalente al '19, pubblicato solo nel 1937) e il progetto di *Sul dorso del Centauro*, che confluirà in *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), che le riflessioni degli anni Venti trovano piena espressione.

*La casa ispirata*, pubblicato su «Convegno» nel 1920, narra di una parte breve del primo periodo parigino che Savinio vive tra gli anni 1910-1915. Sebbene l'intento autobiografico sia chiaro e confermato dalla volontà pregressa di raccontare degli anni francesi, già dai tempi del progetto *Pellegrino*

---

<sup>125</sup> Così si titolava una delle parti più consistenti dell'opera rimasta inedita.

<sup>126</sup> La raccolta si apre proprio con *Fòskolos* e *La turca*, due racconti presenti nel primigenio progetto del *Pellegrino appassionato* e che raccontano di episodi del periodo bellico.

<sup>127</sup> P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, cit., p. 131.

*appassionato* – l'autore elimina dalla struttura primigenia del testo i capitoli in cui i referenti del mondo parigino sono più manifesti, ovvero *La regina di Napoli* e *L'addio al poeta* che saranno ripresi come racconti tra le pagine di *Achille innamorato*. La rappresentazione della vita parigina prende corpo in una forma letteraria ibrida tra il romanzo di formazione, l'autobiografia e il saggio filosofico che risente fortemente dell'influsso del *Saggio sulle visioni di spiriti* di Schopenhauer e che, come conferma Italia, dà vita al «suo primo e forse unico romanzo “metafisico”»<sup>128</sup>.

Le caratteristiche che fanno di *Tragedia dell'infanzia* il capolavoro saviniano degli anni Venti - benché il testo sia pubblicato in volume solo nel '37 – sono molteplici e tutte in qualche modo rilevanti sia per la fisionomia del genere autobiografico novecentesco sia per i *topoi* del mondo letterario dell'autore. Basti pensare alla morfologia di questo racconto d'infanzia, dalla frammentaria struttura narrativa costituita su una diacronia che procede per associazioni, all'acutezza di visioni dal basso che rendono in modo emblematico la distanza dal momento della scrittura; o al modo attraverso il quale i temi della retrospezione autobiografica innestano una riflessione più profonda sulla memoria e sull'arte; o ancora all'utilizzo dei ferri del mestiere topici della rappresentazione letteraria saviniana, dal filtro dell'ironia alla forza corrosiva e antisublime del mito calato nel quotidiano. La fonte di Weininger, in particolare di *Sesso e carattere*, consente a Savinio di comporre dalle fondamenta di un racconto d'infanzia un ritratto d'artista da giovane che attacca i feticci della cultura dominante a cui oppone il genio e la memoria. Solo negli «uomini di memoria pura, di coscienza immacolata»<sup>129</sup>, solo negli artisti il «ricordo del primitivo bene ritorna vivissimo»<sup>130</sup>.

La struttura analogica e aperta della *Tragedia* che lascia il lettore nello *Sconforto* del capitolo finale trova spiegazione e senso nel progetto che lega il testo scritto a partire dal '19 a *Sul dorso del Centauro*, sua continuazione

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 269. Sulla metafisica saviniana in pittura si veda M. Calvesi, *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano, 1982.

<sup>129</sup> A. Savinio, *Commento alla Tragedia dell'infanzia*, in Id., *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 125.

<sup>130</sup> Cfr. A. Savinio, *Primi saggi di filosofia delle arti*, in «Valori plastici», III, 5 (1921), p. 104.

inedita<sup>131</sup>, e a *Infanzia di Nivasio Dolcemare* che viene pubblicato nel '41. *Sul dorso del Centauro* conclude la *Tragedia* con un finale da *Bildungsroman*<sup>132</sup> che rappresenta il ritorno a casa del piccolo Nivasio e il fallimento della ricerca dell'agognata Orsa. Nonostante la struttura organica e definita e il legame stretto con la *Tragedia*, il testo non viene pubblicato ma ne ritroviamo gran parte dei materiali in *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, pubblicato quattro anni dopo *Tragedia dell'infanzia* e a quindici anni dalla stesura della sua continuazione. La relazione tra i tre testi, oltre a farci comprendere quanto e in che modo Savinio lavori alla materia autobiografica, rende chiara l'unità del progetto che l'autore compone negli anni Venti e che riprende tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta dopo la seconda dipartita per Parigi nel 1926 e l'intensa attività pittorica. *Infanzia di Nivasio Dolcemare* riprende l'essenza del progetto retrospettivo degli anni Venti e ne ripropone materiali ed episodi. Tuttavia siamo di fronte a un testo profondamente differente. Cambia anzitutto la selezione degli anni che rispetto alla *Tragedia* racconta anche di parte dell'adolescenza del protagonista; cambia la struttura narratologica che all'alternanza tra voce omodiegetica e autodiegetica del testo del '37 oppone una voce eterodiegetica che Savinio mette in relazione con il mondo e i personaggi che circondano Nivasio; cambia sensibilmente il codice di rappresentazione del vissuto che anticipando i toni della narrativa breve saviniana fa ricorso in modo massiccio ai filtri dell'ironia.

È tra le pagine della narrativa breve saviniana che l'ibridazione di forme e generi letterari mostra il suo aspetto più originale e creativo facendo di alcuni racconti dei piccoli capolavori autobiografici. *Achille innamorato* (1938), *Casa «la Vita»* (1943) e *Il signor Dido* (1947-1952) sono raccolte molto differenti, composte in periodi diversi e legate a istanze ideologiche e narrative eterogenee, dalla demistificatoria critica al regime fascista<sup>133</sup> dei racconti del '38 alle senili rappresentazioni del mondo sulla via della globalizzazione dei

---

<sup>131</sup> La continuazione fa capo a un duplice progetto, da un lato *La torre distrutta* e dall'altro *Sul dorso del Centauro* testi mai pubblicati ma dai quali Savinio estrapolerà i due capitoli centrali dell'edizione della *Tragedia* del '37 – *Saluto a Mentore* e *Sonno di Diamandi*.

<sup>132</sup> P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, cit., p. 305.

<sup>133</sup> Sui rapporti saviniani col fascismo si veda P. Italia, *Savinio, Soffici e la politica culturale del fascismo nei primi anni Venti: "Il Nuovo Paese" e il "Corriere Italiano"*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», I, 1 (2000), pp. 389-450.

quadri quotidiani del Signor Dido. Ciononostante, tra le costanti della poetica saviniana che prendono corpo nelle pagine di questi racconti, quella autobiografica emerge in modo omogeneo sfruttando i mosaici delle raccolte per retrospettive multiple da momenti della scrittura differenti. Se in *Achille innamorato* la pubblicazione di materiali risalenti agli anni Dieci permette di tornare sugli anni del primo soggiorno parigino e degli anni bellici, in *Casa «la Vita»*, ritroviamo sia alcuni straordinari episodi dell'infanzia – *Un maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini*, *Trololò* – che perturbanti rappresentazioni dell'età matura – *Walde «Mare»*, *Mia madre non mi capisce* –, mentre con i quadri familiari de *Il Signor Dido* Savinio compone uno straordinario ritratto dell'artista da vecchio.

Con *Ascolto il tuo cuore, città* (1944) e *Souvenirs* (1945) la sperimentazione saviniana delle forme letterarie mescola le caratteristiche dei generi memorialistici facendo del diario di viaggio e dei Ricordi degli anomali racconti autobiografici. Le *pagine aggiunte* che chiudono l'opera del '44 rendono *Ascolto il tuo cuore* un ritratto unico e prezioso della città di Milano prima del bombardamento che nell'agosto dello stesso anno ne altera irreversibilmente la fisionomia. Le note che Savinio aggiunge all'edizione già completa e pronta per la stampa del '43, rendono ancora più intenso il ritratto della città e il racconto di un'epoca che sembra essere detronizzata dai bombardamenti alleati. Ai toni del diario di viaggio di matrice stendhaliana<sup>134</sup> e alle riflessioni 'vaganti' che Sciascia riporta alla tradizione della conversazione<sup>135</sup>, al ritorno ad un passato collettivo, si accompagna la ricostruzione del passato soggettivo, del vissuto milanese dell'autore, dei suoi viaggi, delle sue opere, della sua infanzia. Alla Milano di *Ascolto il tuo cuore, città* corrisponde la Parigi tra il 1918 e il 1939 dei *Souvenirs*, pubblicati in rivista durante il secondo soggiorno francese dell'autore e apparsi in volume solo nel 1945:

---

<sup>134</sup> Sulla fonte di Stendhal in Savinio si vedano L. Sciascia, *Savinio*, in Id., *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 209-215; L. Weber, *Uno Stendhal metafisico: le passeggiate milanesi di Savinio in "Ascolto il tuo cuore, città"*, in «Poetiche», X, 2-3 (2010), pp. 343-354.

<sup>135</sup> Cfr. L. Sciascia, *Savinio o della conversazione*, in A. Savinio, *Scritti dispersi (1943-1952)*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2004, pp. VII-XI.



### *Campi di forze*

Ma c'è il “pessimismo” di questi *souvenirs*, riletto, ora capisco quanto fedele del tempo “alessandrino” che noi giovani più dei giovani, noi uomini delle maggiori scoperte abbiamo traversato tra il 1918 e il 1939. Quasi tutto è scomparso di quello che è detto in queste pagine, quasi tutto è stato travolto dalla guerra; e anche questo, oltre al pessimismo, era un motivo per raccogliere questi *souvenirs* e conservarli.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> A. Savinio, *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 17.

### 1.3.3 Michel Leiris

Nella composita produzione letteraria di Michel Leiris, estesa dagli anni Venti agli anni Ottanta, l'autobiografia non rappresenta solo il genere letterario a cui l'autore si è più dedicato ma, più in generale, un'attitudine scrittoria, un affidabile e originale codice di rappresentazione della realtà che influenza gli esperimenti poetici delle raccolte giovanili come le opere della stagione etnologica. Le prove autobiografiche di Leiris - ben nove testi dedicati al racconto di sé - forniscono quindi una mappa affidabile dell'universo letterario dell'autore, il negativo fotografico delle sue relazioni con i movimenti culturali e letterari del tempo, la testimonianza *in progress* dell'evoluzione della sua macchina scrittoria, la rappresentazione multiforme del vissuto dagli anni dell'infanzia parigina a quelli della militanza in oriente.

Il primo esperimento autobiografico prende corpo tra le pagine di *Aurora*, un racconto di sé dal gradiente di finzionalità considerevole, scritto negli anni Venti e pubblicato solo nel 1946, un testo che narra della vita di Damoclès Siriel - chiaro anagramma del nome e del cognome dell'autore reale - impregnato dei dispositivi della retorica surrealista dalla narrazione di sogni allo sperimentale uso del linguaggio. Benché sia un testo profondamente differente dal nutrito canone autobiografico di Leiris e sia pubblicato a molti anni di distanza dal suo magmatico periodo di gestazione, *Aurora* mostra bene in che modo il racconto di sé sia per l'autore francese documento personale e letterario al contempo: lo stile e i contenuti del testo, di chiara matrice surrealista, testimoniano dei rapporti che Leiris ebbe col movimento bretoniano nella Parigi degli anni Venti, con Masson, Mirò e soprattutto con Bataille e che ritroviamo nelle pubblicazioni di poesie e di racconti di sogni su «La révolution surrealiste» e sulle prime raccolte poetiche di chiara ascendenza surrealista

come *Simulacre* (1925) e *Le Point cardinal* (1927)<sup>137</sup>; il ritratto dell'artista da giovane che si compone nelle fattezze di Siriel ci dona invece il primo autoritratto di un eterodosso Michel Leiris a cui seguiranno i numerosi Michel narratori-protagonisti delle diverse prove autobiografiche.

I numerosi studi dedicati ai testi autobiografici di Michel Leiris e in particolare a *L'âge d'homme*<sup>138</sup>, sono concordi nell'indicare testo scritto già nel '25 ma pubblicato solo nel '39, sia il capolavoro dell'autore sia l'opera nodale della sua produzione autobiografica della quale anticipa e rappresenta molte caratteristiche topiche<sup>139</sup>. I due piani discussi per *Aurora* tornano a esserci utili per comprendere come la rappresentazione autobiografica, che ripercorre la vita dell'autore reale dall'infanzia ai trentaquattro anni annunciati nell'autoritratto delle prime pagine, sia il frutto delle fonti e delle influenze eterogenee di quest'opera: tra le pagine de *L'âge* coesistono echi delle glosse e dei *collages* di stampo surrealista – benché dal '29 Leiris fosse già distante dal movimento –, introspezioni e feticci freudiani dovuti alla cura psicoanalitica che l'autore, su consiglio di Bataille a cui è dedicata l'opera, aveva cominciato nello stesso '29; riflessioni, oltre che episodi, che rimandano sia all'esperienza etnografica della missione Dakar-Djibouti – a cui Leiris partecipa dal 1931 al 1933 e da cui trarrà *L'Afrique fantôme* (1934) – che al lavoro coevo con il *Collège de Sociologie* di cui sono fondamentale espressione i due saggi, *Le sacré dans la vie quotidienne*

---

<sup>137</sup> Sull'esperienza surrealista di Leiris si vedano J. De Sermet, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, Puf, 1997 e A. Pibarot, *Michel Leiris. Des premiers écrits à l'Âge d'homme*, Nîmes, Théétète, 2004.

<sup>138</sup> Si vedano in particolare A. Armel, «*Je suis comme quelqu'un qui jamais ne serait né*», in F. Marmande (a cura di), *Michel Leiris. Le siècle à l'envers*, Tours, Farrago, 2004, pp. 99-108; A. Armel, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997; A. M. Boyer, *Michel Leiris*, Paris, Psychoteque editions universitaire, 1974; H. De Phalèse, *La règle du je dans L'âge d'homme*, Paris, Nizet, 2004; F. Garritano, *Linguaggio in festa. L'autoritratto in Leiris*, Milano, Franco Angeli, 1987; S. Hand, *Michel Leiris. Writing the self*, Cambridge, Cambridge University press, 2002; Ph. Lejeune, *Lire Leiris*, Paris, Klincksieck, 1975; C. Maubon, *Michel Leiris, en marge de l'autobiographie*, Paris, Corti, 1994; C. Maubon, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, 1997; M. Nadeau, *Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963; J. Pfeiffer, *Michel Leiris et la question de l'autobiographie*, in «Cahiers du Chemin», 21 (1974), pp. 129-141; A. Pibarot, S. Bikialo, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Neuilly, Atlande, 2004; P. Poiana, *Narrative destiny in self-writing: Michel Leiris' 'La règle du jeu'*, in «Forum for Modern Language Studies», XLIII, 3 (2007), pp. 261-276.

<sup>139</sup>

e *Miroir de la tauromachie*, entrambi del '38 ed entrambi profondamente legati ai contenuti dell'età. Se, citando Lejeune, «Michel Leiris a introduit dans la pratique de l'autobiographie un changement capital»<sup>140</sup>, *L'âge d'homme* rappresenta il momento nodale di questo cambiamento, quasi un canto del cigno di quella autobiografia di matrice ottocentesca di cui ripropone ed esautora al contempo forme e modi di invenzione; canto del cigno, o meglio «oraison funèbre»<sup>141</sup>, rifinita dalla prefazione ulteriore alla seconda edizione del 1945, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, in cui lo scavo metaletterario mette a confronto il valore esistenziale e artistico dell'autorappresentazione, una tauromachia fittizia in cui la minaccia appuntita della confessione è resa vana dai filtri letterari<sup>142</sup>.

Il vero testamento della «nouvelle manière de dire sa vie»<sup>143</sup> leirisiana si compone senza dubbio nell'architettura dei quattro tomi della *Règle du jeu* pubblicati tra il 1948 e il 1976. Quattro tomi profondamente differenti, sia per l'esteso periodo entro il quale sono concepiti, sia per le diverse morfologie del genere autobiografico che propongono, quattro tomi al contempo organici, prodotto di uno stesso progetto letterario che fa dell'autorappresentazione un laboratorio artistico unico e un originale testamento letterario.

La differenza sostanziale tra le due parti che dividono gli otto capitoli di *Biffures* mostra i diversi periodi di gestazione del testo: il primo tra il '40 e il '42, il secondo tra l'aprile del '42 e il '45. Sebbene siamo dinanzi a un differente progetto autobiografico, figlio di quella maniera nuova di scrivere di sé in letteratura, anche nelle biforcazioni linguistiche di *Biffures* torna l'ossessiva attenzione alle potenzialità della parola di stampo surrealista. L'affastellamento dei materiali raccolti su *fiches* e schede di diverso genere risponde però, a questa altezza cronologica, a intenzioni letterarie decisamente differenti, prodotto di nuove influenze ed esperienze culturali. Dal punto di vista strutturale la trama analogico-associativa non risponde più solo all'esigenza di

---

<sup>140</sup> Ph. Lejeune, *Lire Leiris*, cit., p. 4.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> Sul valore tauromachico dell'autobiografia in Leiris si vedano A. Maïllis, *Michel Leiris. L'écrivain matador*, Harmattan, Paris, 1998; C. Masson, *L'autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, Paris, Harmattan, 1995; N. Guss, *Danger and literature: Michel Leiris and the corrida*, in «MLN», CXXIV, 4 (2009), pp. 951-969;

<sup>143</sup> P. Lejeune, *Lire Leiris*, cit., p. 4.

rappresentare in letteratura la non linearità del processo memorialistico ma a un più profondo ripensamento della narrazione del sé come struttura aperta, non finita, soggetta a continue revisioni, un tipo di narrazione che nel riprodurre diverse costellazioni di ricordi passati le discute incessantemente con il momento della scrittura. Le costanti digressioni metaletterarie mettono in crisi l'atto memorialistico nel momento stesso del suo farsi letteratura, Leiris scrive di sé ma - allo stesso modo dell'*Ètè d'uomo* e del testo prefativo del '46, non a caso coevo alla pubblicazione di *Biffures* -, ne dichiara la totale inutilità. È chiaro che il credo di Mauss, gli eventi bellici, l'adesione al Fronte nazionale di lotta per la liberazione e l'ascendente di Sartre e di «Temps modernes» non possono non condizionare il valore esistenziale e letterario che Leiris riserva all'autobiografia.

Il secondo volume della *Règle* è quello in cui Leiris prova a tessere un racconto maggiormente organico sul suo passato, con una cronologia di aneddoti che si estende dall'adolescenza alla maturità e che prende corpo in capitoli lunghi, strutturati su grandi costellazioni tematiche come la morte e la formazione - a cui sono dedicati i capitoli *Mors* e *Les tablettes sportives* -. Ciononostante anche nel terzo e ultimo capitolo di *Fourbis*, «*Vois! déjà l'ange...*», quella che Ivo Margoni, nel saggio introduttivo all'edizione italiana del 1998, definisce duplicità<sup>144</sup> della scrittura di Leiris, intesa come costante tensione tra due piani di narrazione, quello del racconto di vita e quello del discorso sul racconto di vita, vira verso una digressione metadiegetica che non contempla solo il secondo volume ma l'intera opera della *Règle*. La prospettiva del presente della scrittura, oltre a riportare episodi recenti relativi ai viaggi nelle Antille francesi, ridiscute il valore del progetto autobiografico e il suo concretizzarsi più come «*manière de testament*»<sup>145</sup> che come regola del gioco applicabile nella vita come nella letteratura. Il vacillare del progetto primigenio, confessato nelle numerose digressioni metadiegetiche, fa emergere una delle caratteristiche strutturali della narrazione della *Règle* e che compare in modo massiccio soprattutto negli ultimi due volumi della tetralogia: la tecnica dell'indugio, del ritardo, quella che Philippe Lejeune definisce come «struttura

---

<sup>144</sup> Si fa riferimento a I. Margoni, *Duplicità di Michel Leiris*, in M. Leiris, *Carabattole*, trad. it. di I. Margoni, Torino, Einaudi, 1998, pp. VII-VXXXVII.

<sup>145</sup> M. Leiris, *Fourbis*, in Id., *La règle du jeu*, a cura di D. Hollier, Paris, Gallimard, 2003, p. 515.

sospensiva»<sup>146</sup>, tecnica narrativa e tematica al contempo che esprime con il «comportamento labirintico»<sup>147</sup> della sintassi lo svuotamento vertiginoso del progetto memorialistico e, al contempo, una perturbante esorcizzazione della fine esistenziale e letteraria. La complicazione del progetto è visibile dal confronto tra le strutture dei testi: agli otto capitoli di *Biffures*, seguono i tre capitoli di *Fourbis*, il capitolo unico di *Fibrilles* (1966) e i frammenti di *Frêle Bruit* (1976).

Con i due ultimi tomi della *Règle* Leiris porta all'estremo i caratteri della nuova maniera di fare autobiografia: ne stravolge definitivamente la forma, una forma aperta, frammentaria, che rinuncia a ogni ambizione teleologica; ne dichiara definitivamente l'inefficacia come forma di confessione e documento. Se ne *L'âge* il teatro simbolico della tauromachia aveva svelato il carattere ambiguo dell'atto autobiografico, un atto fintamente rischioso, in cui il pericolo della punta delle corna di toro, ovvero l'esposizione pubblica della propria vita, è scongiurato dai dispositivi estetici del racconto letterario, in *Fibrilles* la tensione tra rischio vitale e simulazione artistica riappare in modo paradossale nel racconto del suicidio tentato dall'autore nel 1970, una «lugubre comédie»<sup>148</sup> allo stesso modo dell'atto autobiografico. Il cambio del titolo originario del quarto volume, dal *Fibules* rivelato in *Fourbis*, che nei fermagli «par le moyen desquelles il faudra que le tout s'ajuste»<sup>149</sup> annunciava un finale chiuso, cucito, al *Frêle Bruit* definitivo, rende nel «flebile suono» e nella disorganicità delle 144 sequenze dell'epilogo la deriva dell'architettura e del progetto originario della *Règle*.

L'ultima fase della produzione autobiografica leirisiana non si ferma con l'ultimo capitolo della tetralogia. *Le ruban au cou d'Olympia* (1981), *Langage tangage* (1985) e *À cor et à cri* (1988) rappresentano le prove autobiografiche ultime dell'autore francese che coltiva l'ossessione autoriflessiva fino agli ultimi anni della sua vita. I tre testi rappresentano notevoli sfumature delle già numerose prospettive di racconto di vita sperimentate dall'autore negli anni precedenti. Se *Le ruban au cou d'Olympia*, proponendosi come una conclusione della ricerca dell'autore, segue la struttura frammentaria di *Frêle bruit*, in

---

<sup>146</sup> Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 329.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> M. Leiris, *Fibrilles*, in Id., *La règle du jeu*, cit., p. 618.

<sup>149</sup> M. Leiris, *Fourbis*, cit., p. 515.

*Langage tangage* l'autobiografia leirisiana si ibrida nel glossario attraverso il quale gli elementi autobiografici sono descritti in ordine alfabetico, mentre in *À cor et à cri* il racconto di vita assume la forma aforistica:

Mon *cogito* professionnel: je parle donc j'existe – ce qui implique que je suis comme mort si nul, ne veut plus m'entendre. Être entendu de quelqu'un, n'est pas – hormis, menue monnaie, ce que requièrent les circonstances de tous les jours – ma grande raison de parler puisque la violence, que comme beaucoup je voudrais réduire au mutisme, reste sourde à tous appels et n'est même pas embarrassée par les cris qui jaillissent de la gorge de ses victimes?<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> M. Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, p. 76. [Il mio *cogito* professionale: parlo dunque esisto, il che implica che sarei come morto se nessuno volesse ascoltarmi. Essere ascoltato da qualcuno – salvo spiccioli, richiesti dalle circostanze di tutti i giorni – non è la mia grande ragione di parola dal momento che la violenza, che insieme a molte altre cose vorrei ridurre al mutismo, resta sorda a tutti gli appelli e non è nemmeno imbarazzata dalle urla che fuoriescono dalla gola delle sue vittime?; trad. nostra].

### 1.3.4 Christopher Isherwood

Per tracciare un quadro sintetico delle opere autobiografiche di Christopher Isherwood è sufficiente far riferimento ai luoghi e ai momenti nodali del suo vissuto e comprendere in che modo questi si ricompongano nei suoi testi come retrospezione sul passato o testimonianza sul presente. Se l'Inghilterra natia fa da sfondo alla formazione del Christopher personaggio in *Lions and shadows* (1938) e in *Prater violet* (1945) e al quadro di famiglia dell'originale biografia dedicata ai genitori *Kathleen and Frank* (1971), la Berlino della repubblica di Weimar, dove Isherwood visse tra il '29 e il '33, è il teatro di *Mr Norris changes train* (1935) e *Goodbye to Berlin* (1939), mentre gli anni della maturità americana della *west coast* vivificano le pagine di *October* (1980) e di *Lost Years: a memoir 1945-1951* (Pubblicato postumo nel 2000). Passati retrospettivi e presenti della scrittura si diceva. Nelle opere americane la retrospezione autobiografica torna sugli anni passati in continente e ne restituisce, dal nuovo presente della scrittura, un'immagine decisamente differente, più autentica. Con *Down there on a visit* (1962) e *Christopher and his kind* (1976) Isherwood compone due operazioni di revisione affini: nei quattro racconti che formano il testo del '62 colma alcune lacune autobiografiche tornando su episodi degli anni inglesi e della Berlino pre e post bellica – oltreché arrivare al presente degli anni californiani -; con *Christopher and his kind* la revisione riguarda sia vissuto che narrato, Isherwood torna sulle opere passate svelandone finzioni e omissioni, rivelandone l'autentica natura referenziale.

In origine era l'Inghilterra di *Lions and shadows* quindi. Il testo pubblicato nel '38 è fondamentale per comprendere l'ambiente culturale e letterario entro cui si forma Isherwood. Se il sottotitolo del testo preannuncia il racconto di *An education in the Twenties* è agli anni Venti della sua giovinezza che l'autore guarda nel rappresentare la storia della formazione del Christopher personaggio, dagli ultimi anni di scuola a Repton ai tempi di Cambridge fino alla partenza



per Berlino, e della sua vocazione letteraria che emerge nel racconto del sodalizio con i compagni di viaggio più vicini all'Isherwood autore come Edward Upward, alias Allan Chalmers, Wystan Hugh Auden, alias Hugh Weston, e Stephen Spender, alias Stephen Savage. È nell'acerba vocazione del giovane Christopher che l'autobiografia di *Lions and shadows* mostra il suo carattere di documento personale e generazionale al contempo. Il testo del '38 riprende i temi e gli ambienti dei primi romanzi, da *All the conspirators* (1928) a *The memorial* (1932), e li ripropone in un progetto narrativo differente che, per dirla con Summers, attraverso lo strumento del narratore omonimo<sup>151</sup> tenta di fare del suo «earlier self a representative figure of his generation»<sup>152</sup>. La generazione che il Christopher narratore rappresenta è quella che Samuel Hynes definisce come The Auden generation<sup>153</sup>, quella dei *weak men* macchiati a vita dall'atto mancato della Grande guerra e costretti alla minaccia del "Test" come momento simbolico della propria agnizione esistenziale e generazionale. Sono al tempo stesso temi tipici della letteratura dei *Thirties* – da Auden a Spender, da Day Lewis a Waugh – e del mondo autobiografico di Isherwood<sup>154</sup>.

Anche il progetto delle *Berlin Novels*, che prende corpo negli anni del ritorno in Inghilterra dopo l'esperienza berlinese, ne è una chiara espressione. *Mr Norris changes train* e *Goodbye to Berlin* raccontano, da prospettive diverse e con una selezione di avvenimenti differente, il vissuto berlinese di Christopher Isherwood. L'intenzione di fare del racconto autobiografico un documento personale e collettivo allo stesso tempo emerge anche dalle pagine berlinesi che da un lato, attraverso le vicende del William Bradshaw pseudonimo<sup>155</sup> e dell'«Herr Issyvoo»<sup>156</sup> omonimo, tornano sul vissuto degli

---

<sup>151</sup> Il primo testo in cui Isherwood sperimenta il narratore omonimo è *An evening at the bay*, un piccolo racconto pubblicato nell'antologia *New Country* nel 1933 ora in C. Isherwood, *Exhumations*, London, Penguin, 1969.

<sup>152</sup> C.J. Summers, *Christopher Isherwood*, New York, Ungar, 1980, p. 139.

<sup>153</sup> Si fa riferimento a S. Hynes, *The Auden generation*, North Pomfret, Trafalgar Square, 1993.

<sup>154</sup> Sulle relazioni di Isherwood con le tendenze letterarie dei *Thirties* si vedano S. Manferlotti, *Literature and society in the Thirties. Auden, Day Lewis, Spender, Isherwood, Orwell*, Napoli, Liguori, 1979; F. Moretti, *Letteratura e ideologia negli anni '30 inglesi*, Bari, Adriatica, 1986; M. Rosenthal, *Isherwood, Huxley and the Thirties*, New York, Columbia, 1994.

<sup>155</sup> Secondo nome e cognome materno di Isherwood.

anni '29-'33, dall'altro forniscono una analisi amara della Berlino pre-hitleriana. I racconti berlinesi e *Lions and shadows* fanno parte di uno stesso momento scrittorio che risale agli anni della collaborazione con la rivista «New writing» di John Lehmann decisamente inclinata sull'inchiesta sociale e su una letteratura realista. Gli anni berlinesi fornivano sia da un punto di vista strettamente autobiografico che da un punto di vista sociologico, materia preziosa per raccontare della prima esperienza di vita vissuta lontano dall'*establishment* familiare e della tragicità delle contraddizioni di una città sempre più in balia della violenza nazista. Il progetto primigenio che nei perduti di *The lost* doveva raccontare di tutti i personaggi che incontriamo nei due testi berlinesi dimostra che ci troviamo di fronte a un tipo di narrazione autobiografica la cui natura ibrida esprime finalità differenti dalla mera mescolanza di istanze autorappresentative e documentali. Con le *Berlin novels* Isherwood interpreta in modo originale quel ritorno all'esperienza che le tendenze letterarie dei *Thirties* imponevano. Se opere come *Homage to Catalonia* (1938) di Orwell testimoniavano dell'urgenza di un nuovo impegno alla luce dei fatti della Guerra Civile Spagnola, la fusione delle caratteristiche della *fiction*, dell'autobiografia *tout court* e del *reportage*, risponde a quella urgenza in modo singolare, allo stesso modo delle opere coeve di Walter Greenwood e James Hanley.

Sebbene lo stesso Isherwood si affannasse in numerosi occasioni a limitare l'influsso del credo Vedanta sulle sue opere<sup>157</sup>, *Prater violet*, la prima opera pubblicata negli Stati Uniti, mostra bene in che modo i sei anni trascorsi dalla pubblicazione di *Goodbye to Berlin* rappresentino, soprattutto per l'ascendente dell'Induismo, uno spartiacque notevole tra l'Isherwood europeo e l'Isherwood "americano". Il testo racconta di un periodo breve della vita dell'autore, gli anni '33-'35 e dell'esperienza cinematografica alla Gaumont-British per la scrittura della sceneggiatura di *Little friend*, alias *La violetta del Prater*. Da questo

---

<sup>156</sup> Così viene germanizzato il nome del narratore protagonista da Frl. Schroeder, locataria della camera di Christopher in *Goodbye to Berlin*.

<sup>157</sup> Sull'influenza del credo Vedanta sulla letteratura di Isherwood si vedano C. Heilbrun, *Christopher Isherwood*, New York, Columbia University Press, 1970; D.G. Izzo, *Christopher Isherwood. His era, his gang, and the legacy of the truly strong man*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001; P. Piazza, *Christopher Isherwood. Myth and anti-myth*, Columbia University Press, 1978.

minuto trascorso lavorativo Isherwood tesse un racconto autobiografico di ottima fattura che tiene insieme il percorso formativo del giovane Christopher, dall'artista ribelle degli anni Venti al professionista degli anni Trenta, il rapporto particolare con la figura paterna di Viertel, alias Bergmann, e la topica tensione sociale tra vita privata e vita pubblica, tra le vicende soggettive e i fatti della storia. Sono temi e trame narrative chiaramente affini ai testi degli anni Trenta ma che assumono un significato differente. Se come conferma lo stesso Isherwood il credo Vedanta gli rivela ciò che «lies behind writing»<sup>158</sup>, la sua influenza non può non condizionare il significato stesso dell'arte e della scrittura che sembra abbandonare ogni velleità di impegno per una prospettiva individualista, «in favor of some kind of individualism»<sup>159</sup>. Citando Stephen Wade: «his past methods were inadequate»<sup>160</sup>. All'autobiografia come documento soggettivo e collettivo, come *reportage* e testimonianza storica, corrispondono le introspezioni psicologiche e filosofiche del Christopher Isherwood narratore e personaggio di *Prater violet*.

In *Down there on a visit*, pubblicato dodici anni dopo *La violetta*, la svolta verso un'accezione più spirituale e filosofica della scrittura autobiografica è compiuta definitivamente. Isherwood concepisce una strana operazione autobiografica: se il testo del '45, la figura paterna di Bergmann e il percorso formativo del giovane Christopher non potevano non richiamare Mr. Norris e l'iniziazione berlinese rappresentata dieci anni prima, *Down there on a visit* sembra riproporre la struttura quadripartita di *Goodbye to Berlin*. Le affinità col testo del '39 sono molteplici: in entrambi i testi le quattro storie sono narrate da un unico narratore-protagonista omonimo; in entrambi i testi ogni capitolo propone un personaggio differente con cui il protagonista entra in contatto; per entrambi i testi questi personaggi sono dei *lost*, dei perduti alla ricerca del senso della vita. Ciononostante le differenze sono sostanziali: la prima riguarda la materia narrata che in *Down there* comprende un periodo molto più esteso che in *Goodbye to Berlin*, un periodo compreso tra gli anni 28-52 e che quindi rende più sensibile la distanza tra il punto di vista del narratore e quello dei protagonisti, in particolare per il primo episodio che ci riporta al Christopher personaggio prima della partenza per Berlino; la seconda è legata invece ai

---

<sup>158</sup> C. Isherwood, *Discovering Vedanta*, in «Twentieth Century», 170 (1961), p. 71.

<sup>159</sup> C. Isherwood, *An approach to Vedanta*, Holliwood, Vedanta Press, 1963, p. 11.

<sup>160</sup> S. Wade, *Christopher Isherwood*, London, McMillan, 1991, p. 62.

personaggi delle singole storie e al loro essere perduti, *lost*, che rimanda di certo alle influenze del credo Vedanta: se come abbiamo avuto modo di dimostrare, il malessere dei personaggi delle storie berlinesi è legato strettamente al momento storico che vivono e alla tragedia etica e morale che si consuma nella capitale tedesca, la perdizione dei personaggi di *Down there on a visit* si presenta come malessere esistenziale dovuto alla iterata e fallimentare ricerca del senso della vita: il malessere che porta Lancaster e Paul al gesto fatale del suicidio, e che Ambrose e Waldemar sublimano l'uno nel mondo parallelo di un'isola selvaggia, l'altro nel fanatismo nazionalista.

I testi autobiografici scritti tra gli anni Settanta e Ottanta forniscono l'ultimo raffinato saggio dell'autorappresentazione letteraria di Isherwood. Sono quattro testi di diversa natura, tre pubblicati in vita e uno apparso postumo – a *Lost Years* Isherwood lavora dal 1971 -, quattro testi nei quali le istanze narrative dell'autobiografia si ibridano in quelle di altri generi memorialistici come il diario, la biografia e le memorie. In *Kathleen and Frank* il racconto di sé prende corpo tra le pagine di una biografia familiare dedicata ai genitori dell'autore e costruita con l'ausilio dei diari materni. Le testimonianze di Kathleen Bradshaw ricostruiscono in modo originale gli anni dell'infanzia del Christopher personaggio dalla sua nascita – episodio raro in campo autobiografico – al trauma della morte del padre in guerra. La mistione tra biografia e autobiografia è acuita dalla particolare voce narrativa che ricostruisce gli episodi della vita di Kathleen e Frank e al contempo indugia in numerosi luoghi sul passato e sul presente del Christopher personaggio.

Con *Christopher and his kind* Isherwood compie in parte il progetto annunciato tra le pagine di *Kathleen and Frank* come «autobiography of my books»<sup>161</sup>. L'autobiografia delle autobiografie delimita lo spazio autobiografico dell'opera di Isherwood e ne descrive parallelamente la natura sistematica, paradigmatica, come evoluzione sensibile dei dispositivi morfologici e tematici entro i quali il vissuto si rimodula. Il ritorno sul narrato delle opere passate e la rilettura del vissuto che in esse era raccontato mostra il gradiente di finzionalità del genere autobiografico nella sua veste novecentesca, proprio negli anni in cui la discussione teorica sul genere sovvertiva sensibilmente il modo di fare e leggere autobiografie. È una revisione letteraria, critica ma anche e soprattutto

---

<sup>161</sup> C. Isherwood, *Kathleen and Frank*, cit., p. 362.

esistenziale: il *coming out* sessuale e lo svelamento di autocensure e reticenze sulle retrospettive degli anni berlinesi fanno di *Christopher and his kind* un manifesto libertario e politico oltrech  letterario<sup>162</sup>.

Gli esperimenti di *October* e *Lost Years: a memoir 1945-1951* testimoniano di un ripensamento sensibile delle forme autobiografiche. Sebbene presentino una struttura diaristica con date e riferimenti puntuali che riporta da un lato gli avventimenti di un mese di ottobre del 1979 e dall'altro quelli di un periodo compreso tra gli anni '45-51, l'intento retrospettivo che li accomuna rimanda a due caratteristiche tipiche dell'autobiografismo isherwoodiano: l'originale selezione sineddotica degli eventi narrati, la revisione continua da presenti della scrittura differenti. Se il diario di *Ottobre* rivela nella comunicazione quotidiana una tensione visibile verso il tutto della vita che torna attraverso le senili osservazioni del narratore, in *Lost years* il tentativo di ricostruire la falla di alcuni anni non coperti dai diari giornalieri porta a una straordinaria ricostruzione a posteriori dei vari presenti della scrittura perduti.

---

<sup>162</sup> Sulla rappresentazione dell'omosessualit  in Isherwood si veda S. Adams, *The homosexual as hero in contemporary fiction*, London, Vision, 1980.

## 2. Forme

Una delle questioni più spinose affrontata in molti degli studi sul genere autobiografico è quella della definizione di quel territorio ampio, compreso tra il polo finzionale e documentale del racconto di vita, che si è tentato di inglobare in qualche modo in sottogeneri ibridi quali *romanzo autobiografico*, *autobiografia letteraria* e *autofiction*. In uno studio del 2004<sup>163</sup> Philippe Gasparini mostra bene in che modo l'*autofiction* fa proprie le caratteristiche testuali e di genere di quello che era definito romanzo autobiografico. Le argomentazioni dello studioso francese sono chiare: l'atto di enunciazione dell'*autofiction* sarebbe totalmente interno alle dinamiche del genere autobiografico canonico; l'identità tra autore, narratore e personaggio chiaramente riscontrabile nella coincidenza tra il nome dell'eroe protagonista e il nome dell'autore in copertina; la questione psicoanalitica e il discorso metatestuale, caratteristiche dell'*autofiction*, sono anche costanti tipiche di quell'autobiografia con un maggiore gradiente di letterarietà che è il romanzo autobiografico. L'*autofiction* sarebbe quindi «un avatar sophistique»<sup>164</sup> del romanzo autobiografico.

Sebbene il complesso rapporto tra il gradiente di referenzialità e di finzionalità dell'autobiografia sia stato affrontato nel capitolo precedente attraverso la descrizione degli intricati rapporti tra romanzo e autobiografia, sembra opportuno chiamarlo in causa nuovamente per chiarire in che modo questo studio si muova all'interno di un campo letterario compreso tra questi due limiti senza cedere definitivamente a uno di essi, dimostrando inoltre come i testi analizzati adottino posizioni eterogenee sull'asse finzione/referenza.

---

<sup>163</sup> P. Gasparini, *Est-il je?*, Paris, Seuil, 2004.

<sup>164</sup> Ivi, p. 24.

Gasparini, partendo dalla debole e problematica definizione di *autofiction* affrontata attraverso il confronto tra gli studi di Genette, Doubrovsky e Colonna<sup>165</sup>, prova a circoscrivere lo spazio letterario dell'autobiografia tra finzione e referenzialità partendo dal meccanismo di identificazione tra chi scrive, chi narra e chi è narrato. Il *topos* dell'identità tra autore, narratore e personaggio è ridefinito attraverso quelli che sono indicati come «autres opérateurs d'identification»<sup>166</sup>, ulteriori elementi di referenzialità ricercabili nel *milieu* socio-culturale e in tutto quello che è in relazione col mondo del narratore-eroe-personaggio. È sul gradiente di finzionalità di questi ulteriori elementi di identificazione che l'autore veicolerebbe le istanze narrative del testo e la sua fisionomia di genere:

	Identità del nome tra autore, narratore ed eroe	Altri elementi di identificazione	Identità contrattuale o finzionale (verosimiglianza)
Autobiografia ( <i>Automoribundia</i> )	necessaria	necessari	contrattuale
Autobiografia fittizia	disgiunzione	disgiunzione	disgiunzione
Autofiction ( <i>Nuevas páginas de mi vida</i> )	facoltativa	necessari	finzionale
Romanzo autobiografico ( <i>Morbideces</i> )	facoltativa (spesso parziale, a volte completa)	necessari	ambigua (indici contraddittori)

La tabella allegata, tratta dallo studio di Gasparini<sup>167</sup> e applicata ad alcuni dei testi autobiografici di Ramón Gómez de la Serna, descrive in modo schematico in che termini l'identità onomastica tra autore, narratore e

<sup>165</sup> Gasparini fa riferimento a G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991; S. Doubrovsky, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988; V. Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Paris, EHESS, 1989.

<sup>166</sup> P. Gasparini, *Est-il je?*, cit., p. 25.

<sup>167</sup> Ivi, p. 27.

personaggio, gli elementi altri di identificazione tra il segno della vita narrata e il referente della vita dell'autore reale, e il modo in cui la narrazione veicola questo processo di identificazione, siano tre delle componenti marcate che permettono di definire il campo letterario tra il polo referenziale dell'autobiografia *tout court* e quello totalmente finzionale dell'autobiografia fittizia (casella lasciata non a caso vuota perché non soddisfatta da nessuno dei testi dell'autore spagnolo e, come vedremo più avanti, da nessuno dei testi degli autori in studio).

La tabella ci permette quindi di chiarire in che termini il gradiente di referenzialità e finzionalità sia distribuito nei *corpora* di testi degli autori in studio. L'esempio di Gómez de la Serna è indicativo: l'autore madrileni scrive testi autobiografici eterogenei che dal romanzo autobiografico giovanile, *Morbideces*, all'arazzo senile a campitura totale di *Automoribundia* presentano caratteristiche differenti sia nell'identità tra autore, narratore e personaggio, sia nella modalità di rappresentazione del mondo del narratore-protagonista (altri elementi di identificazione), che nel rapporto con la verosimiglianza della materia narrata: l'identità dell'anonimo protagonista di *Morbideces*, (Ramón Gómez de la Serna firma una prefazione finzionale da editore), coincide parzialmente con quella dell'autore essendo un'identità riscontrabile solo in elementi epitestuali (gli articoli coevi di Gómez de la Serna firmati con lo pseudonimo Tristán); è possibile leggere facilmente nella vita incendiaria del protagonista gli anni giovanili dell'autore e il suo rapporto con l'esperienza culturale delle avanguardie; fin dalla prefazione la finzione della storia di altro pugno da pubblicare rende ambiguo il processo di identificazione con la vita reale dell'autore. In *Automoribundia* la struttura tipica dell'autobiografia canonica è rispettata sia nell'identità onomastica tra autore, narratore e personaggio, sia nei palesi e diffusi «altri elementi» che legano la vita narrata al mondo dell'autore reale, sia nella modalità d'identificazione tra il vissuto e il narrato che, per esprimerci nei termini indicati dalla tabella di Gasparini, è contrattuale. *Nuevas páginas de mi vida*, sebbene rispetti in pieno l'identità onomastica e presenti molteplici elementi altri di referenzialità, pone il meccanismo di identificazione tra il mondo narrato e il referente biografico in termini finzionali sia attraverso la mistione tra elementi verosimili e inverosimili sia tramite le due costanti che Genette, Colonna e Doubrovsky



definiscono come proprie del racconto autofinzionale: l'ossessivo ritorno al discorso metaletterario e l'onnipresente componente psicoanalitica.

Il concetto di verosimiglianza associato da Gasparini al campo di forze dell'identificazione tra il segno autobiografico e il referente della vita dell'autore reale sposta la questione della definizione del genere e dei sottogeneri del *récit de vie* su un livello di analisi e di ricezione differente, un livello legato in misura maggiore alle istanze narrative e strettamente letterarie del testo più che agli indici di veridicità e di identità su cui spesso la critica sul genere si è arenata. Pur non cedendo al radicale *diktat* decostruzionista considerando l'autobiografia come genere finzionale *tout court*, Gasparini sembra far suoi i principali assunti dagli studi di James Olney e Paul John Eakin osservando l'autobiografia come metafora del sé<sup>168</sup>, come duplice processo di «self-discovery» e «self-creation»<sup>169</sup> e partendo dal presupposto che il *self* rappresentato, riscoperto e ricreato, sia necessariamente una struttura sospesa tra la dimensione finzionale e quella referenziale, postulando quindi un «champ générique» che definisce appieno la tipologia di testi che abbiamo selezionato per questo studio:

Ce genre regroupe à mon avis tous les récits qui programment une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, quelle que soit la proposition de l'une et de l'autre. Dans cette optique, le degré de véridicité des textes importe peu. C'est la richesse rhétorique des procédés de double affichage qui devient, à l'intérieur de cette classe de récits, un critère de classement et d'appréciation. J'ai donc entrepris d'inventorier les figures de l'ambiguïté de façon à balayer la totalité de ce champ générique.<sup>170</sup>

L'assunzione della *recherche rhétorique* dei procedimenti del testo autobiografico come criterio di classificazione e valutazione dello statuto di

---

<sup>168</sup> J. Olney, *Metaphors of the self*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

<sup>169</sup> P.J. Eakin, *Fictions in autobiography. Studies in the art of self-invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

<sup>170</sup> P. Gasparini, *Est-il je?*, cit., p. 14. [Questo genere raggruppa a mio avviso tutti i racconti che prevedono una doppia ricezione, al contempo finzionale e autobiografica, quale che sia il proposito dell'una e dell'altra. In quest'ottica, il grado di veridicità dei testi importa poco. È la ricchezza retorica dei processi ibridi che diventa, all'interno di questa classe di racconti, un criterio di classificazione e valutazione. Mi sono dunque proposto di inventariare le figure dell'ambiguità in modo da esplorare la totalità di questo campo generico; trad. nostra].

genere pone la questione dello stile come *trait d'union* tra la componente finzionale e quella referenziale del racconto di vita. Eakin, riprendendo il concetto starobinskiano del valore autoreferenziale dello stile<sup>171</sup>, sostiene che il testo autobiografico seppure ci dicesse poco o niente della vita dell'autore reale ci fornirebbe comunque un elemento referenziale incontestabile: lo stile e il tipo di lavoro memorialistico rappresentati al momento della scrittura:

Moving away from the traditional view of testing autobiographical narrative against some extra-textual order of fact, which is, inevitably, largely based in its turn on other texts (dignified as document), we begin to see the text itself as constituting the primary biographical fact with which we have to deal.<sup>172</sup>

Il concetto sostenuto da Gasparini e Eakin appare chiaro pur se complesso: analizzare il testo autobiografico attraverso i suoi dispositivi retorici non comporta quel radicale slittamento decostruzionista dall'analisi del sé a quella del puro linguaggio ma conserva un elemento referenziale: il testo stesso, primo elemento biografico col quale bisogna confrontarsi. Letto da questa prospettiva il campo letterario del paradigma autobiografico assume caratteristiche ancor più rilevanti.

Le questioni poste da Philippe Gasparini forniscono quindi due elementi che ci permettono di giustificare la scelta dei testi e di chiarire due delle caratteristiche nodali del nostro caso di studio: i paradigmi autobiografici elaborati da Gómez de la Serna, Savinio, Leiris e Isherwood presentano testi notevolmente eterogenei che assumono posizioni differenti sull'asse finzione/referenza, fornendo quindi una chiave di lettura rilevante per la questione del gradiente di finzionalità e referenzialità del genere autobiografico; se prendiamo in analisi lo stile e il testo stesso come primi elementi biografici con cui bisogna confrontarsi, l'iperproduzione autobiografica permette di comparare forme e stili differenti, legati a diversi momenti della vita degli autori, e a differenti stagioni di scrittura.

---

<sup>171</sup> Cfr. J. Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Stendhal, Freud*, cit.

<sup>172</sup> P.J. Eakin, *Fictions in autobiography. Studies in the art of self-invention*, cit., p. 23. [Se abbandoniamo la prospettiva tradizionale che studia la narrativa autobiografica nel confronto con l'ordine extratestuale dei fatti, confronto che è inevitabilmente basato anzitutto su altri testi (utilizzati come documenti), cominciamo a vedere che il testo stesso costituisce il primo elemento biografico con cui dobbiamo confrontarci; trad. nostra].

L'obiettivo di questo capitolo è difatti quello di ricercare e analizzare le caratteristiche retoriche e morfologiche dei testi che più ci permettano di comprendere il loro particolare statuto di genere e l'interessante caso di studio che compongono. Nel primo paragrafo sonderemo le soglie dei testi e ricercheremo nelle caratteristiche dei dispositivi prefativi elementi rilevanti per comprendere la natura di genere delle nostre opere e il loro rapporto con un ipotetico architetto del genere autobiografico. Dal peritesto all'epitesto, dai titoli alle prefazioni ulteriori, proveremo a comprendere in che modo quel cambiamento sostanziale del genere autobiografico novecentesco da cui siamo partiti emerga in modo sensibile già dai dintorni dei nostri testi.

Nel secondo paragrafo proveremo a sondare i luoghi intertestuali e metatestuali delle opere selezionate nel nostro *corpus*; analisi che da un lato ci permetterà di verificare i rapporti tra i testi e avere un quadro chiaro del "sistema" autobiografico composto dagli autori, dall'altro ci consentirà di comprendere il loro modo di intendere il racconto di sé ricercandolo in quelle parti del testo in cui i commenti *in fieri* ci faranno entrare nel loro laboratorio di scrittura.

Il terzo paragrafo è dedicato a una delle categorie più spinose e dibattute dagli studi di narratologia, ovvero il *punto di vista*. Come conferma Genette in *Figure III*<sup>173</sup>, il racconto retrospettivo presenta già di per sé una macchina narrativa interessante in quanto il punto di vista del personaggio e il punto di vista del narratore rimangono distinti, separati da un intervallo temporale che implica necessariamente uno scarto delle informazioni e nella consapevolezza, benché le due funzioni siano esercitate dallo 'stesso individuo'. Il narratore del testo autobiografico racconta quindi retrospettivamente fatti a cui ha assistito o di cui è stato protagonista e gode sempre di una posizione di relativo privilegio, 'sa' sempre di più rispetto al personaggio che egli stesso è stato, che osservava i fatti e che li viveva al tempo in cui quei fatti accadevano. Questa macchina narrativa, già di per sé particolare, assume nel sistema di testi del nostro *case study* forme eterogenee e fortemente indicative. Se l'*autore implicito* (Booth<sup>174</sup>), o *autore modello* (Bernardelli-Ceserani<sup>175</sup>), è il sistema di idee e di informazioni che veicola la rappresentazione narrativa e di conseguenza il

---

<sup>173</sup> G. Genette, *Figure III*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>174</sup> W. Booth, *Retorica della narrativa*, trad. it. di E. Zoratti, Firenze, Sansoni, 1984.

<sup>175</sup> A. Bernardelli, R. Ceserani, *La narrazione*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

punto di vista utilizzato, che caratteristiche assume in testi in cui lo stesso *autore reale* produce numerosi *autori impliciti* che narrano da differenti *punti di vista* di diversi *personaggi* (che in realtà dovrebbero essere legati sempre tutti allo stesso referente)? Il criterio seguito per l'analisi del punto di vista è strutturato sulla nota distinzione genettiana tra il parlare e il vedere, tra la voce narrante e la prospettiva utilizzata; si provano ad analizzare quindi da un lato le “voci” dei diversi narratori e i loro rapporti con i vari personaggi-protagonisti e dall'altro i punti di vista adottati.

L'altra categoria narratologica presa in considerazione è l'ordine del racconto a cui è dedicato il quarto paragrafo. Il racconto autobiografico canonico, o a “campitura totale”, presenta una struttura cronologica lineare attraverso la quale gli eventi sono raccontati dall'infanzia (spesso dalla data di nascita) al momento della scrittura o viceversa. Se la frantumazione del lineare ordine del racconto è una caratteristica tipica, o almeno largamente diffusa, della letteratura del sé nel Novecento, legata a una originale condensazione degli eventi narrati che altera la natura sineddotica della narrazione autobiografica, il *corpus* dei testi in studio presenta tempi del racconto eterogenei attraverso i quali i narratori modulano diversamente tempi della storia (la stessa storia, quella della vita dell'autore reale). In questa parte dello studio saranno quindi selezionati e confrontati campioni dai testi che presentano caratteristiche marcate nel rapporto tra il tempo della storia e il tempo del racconto.

## 2.1 Paratesto

Prendere in esame il paratesto di un'opera letteraria, ovvero quella che Genette definisce la «zona indecisa»<sup>176</sup> tra il dentro e il fuori di un testo, significa scandagliare quei meccanismi retorici e scrittori funzionali alla sua ricezione. Il paratesto stabilisce un primo contatto tra il lettore potenziale e il testo, ne veicola a priori o a posteriori l'interpretazione, esplica una funzione referenziale fornendo informazioni sull'opera e sull'autore. Sia nel *Patto autobiografico* che in studi successivi come *Je est un autre*<sup>177</sup>, Philippe Lejeune ha per primo messo in luce la complessità delle dinamiche ricezionistiche del genere autobiografico. Studi meno recenti come quello di Elizabeth Bruss<sup>178</sup> e più recenti come quello di Gianluca Cinelli<sup>179</sup>, focalizzati sull'essenza illocutoria e sulle strutture ermeneutiche dell'atto autobiografico, hanno sondato il sistema di comunicazione del paratesto evidenziando in che modo il territorio intermedio tra il testo e il fuori testo possa offrire argomenti rilevanti per comprendere meglio la ricezione dei testi e in particolare della loro fisionomia di genere.

Genette, com'è noto, distingue il paratesto in *peritesto* ed *epitesto* («per gli appassionati di formule paratesto = peritesto + epitesto»<sup>180</sup>): il primo è ubicato «intorno al testo, nello spazio del volume stesso»<sup>181</sup> e riguarda tutti gli elementi contigui al testo come titoli, sottotitoli, *prière d'insérer*, prefazioni, postfazioni, apparati critici, note, dediche, epigrafi; il secondo, ubicato sempre intorno al testo «ma a distanza più rispettosa»<sup>182</sup>, riguarda invece tutte le informazioni

---

<sup>176</sup> G. Genette, *Soglie*, trad. it. di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 7.

<sup>177</sup> Ph. Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

<sup>178</sup> E. Bruss, *Autobiographical acts. The changing situation of a literary genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

<sup>179</sup> G. Cinelli, *Ermeneutica e scrittura autobiografica*, cit.

<sup>180</sup> G. Genette, *Soglie*, cit., p. 4.

<sup>181</sup> Ivi, p. 6.

<sup>182</sup> G. Genette, *Soglie*, cit., p. 7.

### *Forme*

disponibili su un libro come critica, commenti, studi, interviste, altre opere dello stesso autore. Sembra opportuno partire dal peritesto per poi spostarci verso soglie più lontane.

### 2.1.1 In copertina

Tra gli elementi peritestuali liminari al testo il titolo e il *prière d'insérer* (autoriale in copertina)<sup>183</sup> sono quelli che maggiormente veicolano la ricezione del testo e la sua fisionomia di genere, avendo come destinatario un'entità più vasta del lettore ovvero il pubblico. Sia il titolo che il *prière* sono destinati anche a coloro che potrebbero non leggere il testo e difatti non sono funzionali solo alla sua ricezione ma anche alla sua circolazione editoriale. Il titolo, «soggetto di conversazione»<sup>184</sup> primario del testo, ricopre una triplice funzione: identifica l'opera, designa il suo contenuto, la valorizza. Genette distingue i titoli in tematici e rematici: se i primi sono orientati verso il contenuto dell'opera e verso il suo oggetto, i secondi rimandano invece alla designazione del genere dell'opera e alla sua morfologia. È sufficiente far riferimento ai titoli dei testi in studio per comprendere come la tematicità e la rematicità si confondano in numerosi casi.

Dei trentacinque testi in studio solo undici presentano dei titoli che potremmo definire rematici; una rematicità decisamente opaca che preannuncia l'ibrida identità di genere dei testi titolati. Solo due dei nostri testi autobiografici presentano una titolazione che si avvicina alla rematicità classica dei generi memorialisti, annunciando paradossalmente una Memoria per *Lost years. A memoir 1945-1951* di Isherwood e dei Ricordi per *Souvenirs* di Alberto Savinio, benché il progetto retrospettivo e la modalità di organizzazione dei frammenti narrati in entrambe le opere rimandino alla struttura dell'autobiografia. La rematicità di *Tragedia dell'infanzia*, *L'âge d'homme*, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, *Casa «la Vita»* e *Nuevas páginas de mi vida* si mescola alle caratteristiche dei titoli tematici poiché da un lato richiama lemmi tipici del racconto autobiografico, *infanzia*, *vita*, *età*, dall'altro

---

<sup>183</sup> G. Genette distingue i *prière* editoriali (comunicato stampa, critica) da quelli autoriali in copertina.

<sup>184</sup> G. Genette, *Soglie*, cit., p. 74.

preannuncia i contenuti del testo titolato, dalla natura tragica del periodo infantile in Savinio, all'operazione di revisione del passato nelle *nuove pagine* ramoniane. La rematicità di *Automoribundia*, *Cartas a las golondrinas*, *Cartas a mí mismo* e *Christopher and his kind* presenta in modo originale la natura di genere ibrida di questi testi: *Automoribundia* appare come una formula parodica del rematico *autobiografia*, ponendo l'accento sul carattere tanatografico del racconto di sé, essendo anzitutto la «historia de cómo ha ido muriendo un hombre»<sup>185</sup>. *Cartas a las golondrinas* e *Cartas a mí mismo* fanno riferimento al titolo rematico tipico di epistolari e lettere ne rivelano il carattere autonarrativo nei destinatari, da un lato le rondini, dall'altro se stesso. *Christopher and his kind*, annunciando la biografia del protagonista che porta lo stesso nome dell'autore in copertina, svela il tipo di narrazione per enallage a cui, come vedremo, Isherwood si affida in numerose opere, e, al contempo, annuncia il ritorno sul mondo dell'autore reale e del suo narrato autobiografico.

Il dato numerico è fortemente rivelante e denota due tendenze significative e contigue: da un lato la tendenza novecentesca ad abbandonare la descrittività rematica per fare spazio a titoli più seduttivi dal punto di vista editoriale, dall'altro la volontà autoriale ed editoriale di sganciare i testi autobiografici dal contesto rematico puramente memorialistico per confonderlo con quello romanzesco. È sintomatico che il mastodontico arazzo autobiografico di Leiris presenti un solo titolo rematico su nove testi autobiografici; è ancora più significativo il fatto che i quattro volumi de *La règle du jeu* presentino tutti titoli tematici che denotano però una funzione fatica eterogenea annunciando in differenti modi la materia trattata e il tono, il modo con cui questa è rappresentata: se *Biffures* racconta dei bivi dell'esistenza ma anche della biforcazione che struttura il dispositivo retorico del testo, *Fourbis* sembra annunciare la narrazione di *carabattole*, di *nugae*, narrate in modo leggero che invece fin dal primo capitolo, *Mors*, mostrano il loro profondo valore esistenziale; *Fibrilles* e *Frêle Bruit* rimandano invece, attraverso una metafora organica e acustica, a delle formazioni chimiche microscopiche, che rinviano alla pochezza del materiale narrato, e a un flebile rumore, l'ultimo respiro autobiografico che chiude la *regola*.

---

<sup>185</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 51.



I dispositivi paratestuali dell'opera di Michel Leiris sembrano fornire un campo di osservazione significativo anche per il secondo elemento peritestuale sospeso tra la dimensione editoriale e quella autoriale che proviamo ad affrontare in questa sezione del paragrafo: il *prière d'insérer*. Genette circoscrive cronologicamente l'origine del termine mettendolo in relazione a una pratica editoriale diffusa soprattutto nel diciannovesimo secolo che prevedeva una richiesta preliminare, una preghiera appunto, non di lettura, come potremmo interpretarla oggi, ma di pubblicizzazione come «comunicato destinato ad annunciare la pubblicazione dell'opera»<sup>186</sup>. Da epitesto extratestuale, il *prière* diviene prima un elemento di «peritesto precario» scritto e distribuito in modi differenti soprattutto per la ricezione critica del testo (fogli inseriti nelle copie o disponibili per i potenziali acquirenti) e poi, a partire dalla fine degli anni Quaranta, un elemento di peritesto stabile in copertina. Sebbene sia per la maggiore un messaggio editoriale, spesso non firmato, volto alla presentazione del libro per veicolarne l'acquisto o la lettura, può riportare la firma dell'autore ed essere di suo pugno.

Il caso di Michel Leiris è quindi decisamente particolare. Le numerose edizioni dei testi dell'autore francese presentano tutte un *prière* in copertina che può offrire non pochi elementi di analisi per comprendere in che modo il paratesto veicoli la ricezione del testo e in particolare la sua fisionomia di genere. Analizzeremo ovviamente i *prière* autoriali. Il *prière d'insérer* alla prima edizione de *L'âge d'homme* (1939) fornisce anzitutto due informazioni sulla natura del testo: la prima è il periodo della sua gestazione, scritto a partire dal 1922, anno in cui l'autore dichiara di aver raggiunto quel «tournant de la vie qui lui a inspiré le titre de son livre»<sup>187</sup>; la seconda è invece legata all'interpretazione del titolo - titolo che abbiamo citato in precedenza tra gli esempi di ibridi tra tematici e rematici - :

Pour légèrement fondé que lui semble, aujourd'hui, le titre de son livre, l'auteur a jugé bon de le maintenir, estimant que, tout compte fait, il n'en dément pas l'ultime propos: recherche d'une plénitude vitale, qui ne saurait s'obtenir avant

---

<sup>186</sup> G. Genette, *Soglie*, cit., p. 102.

<sup>187</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 9.

une *catharsis*, une liquidation, dont l'activité littéraire – et particulièrement la littérature dite «de confession» - apparaît l'une des plus commodes instruments.<sup>188</sup>

Il *prière*, scritto e firmato da Leiris, sebbene in terza persona, giustifica il titolo e chiarisce le ragioni esistenziali ed estetiche del testo. L'ottenimento della pienezza vitale tipico dell'età matura, dell'età d'uomo, passa attraverso una catarsi, una liberazione per la quale la scrittura autobiografica appare lo strumento più adatto. L'autore, riallacciandosi a un *topos* delle istanze prefative del genere autobiografico, annuncia la veridicità del suo racconto di vita: *L'âge d'homme* si presenta difatti, «entre tant de romans autobiographiques, journaux intimes, souvenirs, confessions»<sup>189</sup>, come un discorso di «lucidité» e «sincérité». Il *prière* anticipa anche uno dei *topoi* letterari più cari a Leiris negli anni di pubblicazione del testo: il rapporto tra scrittura autobiografica e tauromachia:

Un problème le tourmentait, qui lui donnait mauvaise conscience et l'empêchait d'écrire : se qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste «esthétique», anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent (et ici intervient l'une des images les plus chères à l'auteur) de ce qu'est pour le *torero* la corne acérée du taureau, qui seule – en raison de la menace matérielle qu'elle recèle – confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâces vaines de ballerine ?<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Ivi, pp. 9-10. [Per quanto poco giustificato gli sembri, oggi, il titolo del suo libro, l'autore ha creduto opportuno di non mutarlo, ritenendo che, tutto sommato, l'opera non manchi al suo scopo finale: la ricerca di una pienezza vitale che non si può ottenere prima di una catarsi, una liquidazione. È l'attività letteraria, particolarmente la letteratura detta di "confessione", appare come uno degli strumenti a ciò più adatti; trad. it. cit., p. 11].

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.* [Lo tormentava un problema, che non gli lasciava tranquilla la coscienza e gl'impediva di scrivere: forse ciò che avviene nel campo letterario è senza valore se rimane "estetico", anodino, esente da sanzioni, se non c'è nulla, nello scrivere un'opera, di equivalente a quello che per il *torero* è il corno aguzzo del toro (e qui ricorre una delle immagini più care all'autore). In realtà soltanto questo, per la minaccia materiale che rappresenta, conferisce un valore umano alla tauromachia, le impedisce d'essere unicamente grazie vane da ballerini; trad. it. cit., p. 12].

Introdurre seppure «ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau»<sup>191</sup> significa confessare pubblicamente cose intime delle quali si vergogna come «certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel»<sup>192</sup>. L'opera letteraria si avvicina quindi al rischio corso dal torero mettendo a nudo, pubblicamente, la vita di chi scrive rappresentandola.

Nella seconda edizione di *Biffures* del 1968 Leiris pubblica un *prière* scritto in precedenza, ai tempi della prima edizione risalente al '48. Il testo, firmato e datato («juin 1948»<sup>193</sup>) contestualizza l'opera chiarendo in che modo il momento storico nel quale sono ambientati i ricordi, ovvero gli anni dell'occupazione tedesca, rimanga in secondo piano, descritto con qualche «vagues et rapides allusions»<sup>194</sup>. L'obiettivo primario della scrittura dell'autore francese resta quello di «voir plus clair en lui-même»<sup>195</sup>:

Confrontation de souvenirs empruntés à diverses périodes de ma vie mais plutôt à l'enfance (par goût de la cosmogonie autant que par penchant sentimental) ce tome est le premier d'un ouvrage centré sur des faits de langage et au moyen duquel je me propose de définir ce qui pour moi est la «règle du jeu», plus pompeusement : mon art poétique et le code de mon savoir-vivre que j'aimerais découvrir fondus en un unique système, ne voyant guère dans l'usage littéraire de la parole qu'un moyen d'affûter la conscience pour être plus – et mieux – vivant.<sup>196</sup>

Il *prière* può essere considerato come una presentazione dell'intera *Règle du jeu*. Anticipando la pubblicazione successiva di *Fourbis*, l'autore traccia il piano dell'opera di cui *Biffures* rappresenta la prima tappa. La regola del gioco,

---

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> M. Leiris, *Prière d'insérer de «La Règle du jeu», «Biffures»*, in Id., *La Règle du jeu*, cit., p. 1286.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Ibid.* [Confronto di ricordi relativi a diversi periodi della mia vita, ma in particolar modo all'infanzia (per gusto della cosmogonia più che per una disposizione sentimentale) questo tomo è il primo di un'opera centrata su dei fatti di linguaggio, tramite la quale mi prefiggo di definire quale sia per me la «regola del gioco», più pomposamente: la mia poetica e il codice del mio saper-vivere, che vorrei scoprire saldati in un unico sistema, non vedendo molto altro nell'uso della parola che un mezzo per affilare la coscienza per essere più – e meglio – vivo; trad. nostra].

### *Forme*

macrotema del mosaico autobiografico leirisiano, è legata a una doppia dimensione d'analisi fusa in un unico sistema: da una parte le regole del gioco letterario intese come analisi dei dispositivi non solo linguistici ma anche letterari e retorici della scrittura autobiografica, dall'altra le regole del gioco della vita in quanto tale che Leiris osserva attraverso il processo memorialistico. L'atto autobiografico emerge nella sua forma più ortodossa, un atto letterario di retrospezione al limite tra la dimensione letteraria e quella esistenziale e psicoanalitica.

### 2.1.2 *Saying what this book is not*

Genette definisce *prefazione* «qualsiasi specie di testo liminare (preliminare o postliminare), autoriale o allografo, che consiste in un discorso prodotto a proposito del testo che lo segue o lo precede»<sup>197</sup>. La postfazione sarebbe quindi una varietà della prefazione pur se le istanze prefative rappresentate sono sostanzialmente differenti. La prefazione autoriale assuntiva originale, ovvero una prefazione scritta e firmata dall'autore, presente nella prima edizione di un testo, è, tra le differenti tipologie di prefazione, quella che potremmo definire più tradizionale e diffusa; la sua funzione è quella di assicurare una buona lettura del testo, funzione che, citando Genette, «può essere scomposta in due azioni, di cui la prima condiziona, senza garantirla minimamente, la seconda, come una condizione necessaria ma non sufficiente»<sup>198</sup>: ottenere la lettura del testo e ottenere che questa lettura sia buona. Genette definisce differenti tipologie di prefazione legate alla differente natura dei destinatori e del regime, autentico o fittizio, del messaggio, e suddivide diverse funzioni del testo prefativo da quella eziologica a quella atta all'identificazione del genere.

Il testo autobiografico presenta già nella sua forma canonica una tipologia di prefazione al limite tra quella autoriale e quella attoriale essendo l'attore-eroe-personaggio il segno letterario del referente dell'autore. Nel caso di testi autobiografici che assumono posizioni differenti e poco marcate sull'asse referenza/finzionalità, l'istanza prefativa assume un ruolo molto importante delineando in modo decisivo la morfologia e lo statuto di genere del testo. La macrofunzione prefativa di identificazione aprioristica del genere di un testo è connessa, nell'autobiografia, a varie altre funzioni genettiane come quelle volte ad assicurare la veridicità della materia trattata, a valorizzare i temi sviscerati o a chiarire il rapporto tra l'opera presentata e la tradizione. Funzioni che dal noto *lead* delle confessioni rousseauiane (che le comprende tutte) hanno testimoniato

---

<sup>197</sup> G. Genette, *Soglie*, cit., p. 158.

<sup>198</sup> Ivi, p. 194.

non solo la legittimazione dell'autobiografia come genere letterario ma anche la sua evoluzione morfologica e tematica.

I testi in studio presentano dispositivi prefativi composti per tipologia e funzione e, sebbene le prefazioni autoriali originali siano maggioritarie, le funzioni che esse assumono nei differenti momenti memorialistici sono diverse. Procederemo in due modi, partendo da quello che tra i *corpora* di testi ci sembra il più esemplare per la questione trattata e cioè quello di Ramón Gómez de la Serna, e arrivando poi agli altri *corpora* per esaminare le prefazioni e le postfazioni più utili al nostro caso.

In un recente contributo presentato in occasione delle giornate di studio su Ramón Gómez de la Serna organizzate nel maggio del 2007 (convogliato nella miscellanea *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*), Jacqueline Heuer mette in luce il ruolo fondamentale delle istanze prefative nell'opera ramoniana:

Como veremos, éstos encierran casi siempre una breve presentación – o silueta – del autor prologado, elevándose así a la categoría de retratos. Aparecen con títulos variados: «antepólogo», «preámbulo», «advertencia preliminar», «breve silueta preliminar», «retrato de pasaporte», «caricatura prologal», «nota preliminar», «advertencia al lector», «bendición», «silueta a media luz», etc., términos que Ramón utiliza de manera casi sinónima.<sup>199</sup>

Il contributo della Heuer definisce due punti essenziali dell'onnipresente dispositivo prefativo ramoniano: da un lato il carattere scientifico, al limite tra il saggio e la nota biografica, delle prefazioni ai testi altrui, dall'altro il carattere autobiografico delle prefazioni ai suoi testi (anche quelli non autobiografici) sempre sospese tra il piano della introduzione dell'opera presentata e l'autoritratto del momento esistenziale della vita dell'autore. I prologhi ramoniani assumono la forma di ritratti disseminati lungo le opere attraverso i quali è possibile ricostruire alcune delle costanti più rilevanti dell'universo

---

<sup>199</sup> J. Heuer, *Ramón prologuista*, in *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Albert Editor, 2010, p. 216. [Come vedremo, questi comprendono quasi sempre una breve presentazione – o profilo – dell'autore introdotto, elevandosi così alla categoria di ritratti. Compagnano con titoli vari: «anteprologo», «preambolo», «avvertenza preliminare», «breve profilo preliminare», «ritratto passaporto», «caricatura prologale», «nota preliminare», «avvertenza al lettore», «benedizione», «profilo smorzato», ecc... termini che Ramón utilizza quasi come sinonimi; tra. nostra].

letterario dell'autore. Qui proviamo a farlo per quelle autobiografiche a partire dal *prólogo* di *Morbideces* pubblicato nel marzo del 1908:

De este libro que lleva mi firma, soy solo el editor. La explicación de esta antinomia es toda una historia. Su innominado autor es un joven de recia catadura, tallada a la manera cruda, endurecida y plástica de Rodin. Dos arrugas inextirpables cruzan su frente como relejes que trazó la caravana de los pensamientos al pasar... Enmelenado, fumador en pipa, tocado con un chambergo blando y una bufanda a cuadros, es un continente de los que inquietan a los policías y hacen salir a las porteras de su tabuco creyendo haber dado fuera de turno con una entrega de folletín.<sup>200</sup>

La prefazione, autoriale originale, chiarisce dalla prima riga la funzione denegativa tipica di alcuni dei testi autobiografici pseudonimi. Il *topos* del manoscritto ritrovato, inaugurato nel campo autobiografico dalla narrativa di Constant e Senancour, mette in chiaro la struttura fittizia di cui Gómez de la Serna si finge editore. Tuttavia, nel ritratto dell'*anónimo, solitario trashumante* autore, non è difficile ritrovare il Ramón degli anni di gioventù di cui le prime opere rappresentano un testamento autobiografico e intellettuale. Dal dialogo fittizio tra l'editore e l'autore emergono le intenzioni del testo:

-¿ Y tu libro? – le interpele. -Incinerado – me respondió. -Cómo, ¿ya no lo publicas? -No. Reaccioné tarde, pero al fin, contra el vago romanticismo que me sugirió la idea de su publicidad. La impremeditación – una impremeditación alevosamente premeditada – y el afán calenturiento de los primeros momentos, son la única disculpa de aquella decisión. Me iba a confesar sinceramente, sin creer en el confesor ni en el sacramento y de manera paradójica e inusitada; al propio tiempo que negaba el altruismo iba a cometer el primer acto altruista de la historia.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> R. Gómez de la Serna, *Morbideces*, in Id., *Obras completas*, Vol. I, cit., p. 457. [Di questo libro che porta la mia firma, sono solo l'editore. La spiegazione di questa antinomia è tutta una storia. Il suo innominato autore è un giovane dall'aspetto robusto, scolpito alla maniera cruda, indurita e plastica di Rodin. Due rughe inestirpabili segnano la sua fronte come solchi tracciati dal passaggio della carovana dei pensieri... Capellone, fumatore di pipa, acconciato con un *chambergo* morbido e una sciarpa a quadri, è un morigerato di quelli che inquietano i poliziotti e che fanno uscire le portinaie dalla loro guardiola anche fuori turno credendo di aver beccato la consegna di qualche bel romanzetto; trad. nostra].

<sup>201</sup> Ivi, p. 459. [-E il tuo libro? - Gli domandai. -Incenerito – mi rispose. -Come? Non lo pubblichi più? -No. Anche se tardi, alla fine ho reagito, contro il romanticismo confuso che mi

Il testo prefativo, pur se impostato su un regime finzionale, ottempera una delle funzioni tipiche delle prefazioni ai testi autobiografici, annunciando l'affidabilità della materia narrata e chiarendo le caratteristiche di uno stile alquanto insolito per la letteratura memorialistica.

La prefazione a *El libro mudo*, pubblicato nel 1911, presenta una funzione denegativa speculare a quella di *Morbideces*: se nel testo del 1908 l'autore finge di editare un racconto anonimo, la prefazione del testo pubblicato nell'11 è firmata con uno degli pseudonimi, o meglio eteronimi, cari all'autore madrilenno, *Tristán* (pseudonimo che ritroviamo in numerose pubblicazioni del tempo sulla rivista «Prometeo»), che presenta quella che appare come una biografia di Ramón Gómez de la Serna.

Causa de muerte por lo fuerte de la medicación es ocuparse de este autor como biógrafo. Sin embargo, soy el que más me he identificado con él y por eso me incumbe su historial. En su trato usual se encuentra una refrigerante sencillez, pero es arduo explicársela. No tiene género próximo ni última diferencia con respecto a juventudes y vejezes, se ha excedido demasiado y sometién dose a esa *antropocultura* que predica el maestro Silverio Lanza, parece haberse desnudado de la organización nativa y proverbial de los hombres. De aquí que sea difícil su definición.<sup>202</sup>

La prefazione pone fin dalle prime righe tre questioni essenziali che ritornano in numerose parti del testo: la denegazione dell'identità tra autore e personaggio, anche se il primo è facilmente identificabile con il secondo; la

---

aveva suggerito l'idea di pubblicarlo. La impremeditazione – una impremeditazione perfidamente premeditata – e l'affanno febbrile dei primi tempi, sono l'unica giustificazione di quella decisione. Mi sarei confessato sinceramente, pur non credendo nel confessore né nel sacramento e in modo paradossale e inconsueto; nel tempo stesso in cui negavo l'altruismo stavo per commettere il primo atto altruista della storia; trad. nostra].

<sup>202</sup> R. Gómez de la Serna, *El libro mudo*, in Id., *Obras completas*, Vol. I, cit., p. 539. [Occuparsi di questo autore da biografo è causa di morte data la potenza della cura. Tuttavia, sono la persona che si è identificata maggiormente con lui e per questo compete a me narrarne la storia. Nel suo approccio usuale si scorge una semplicità gelida, ma è arduo definirla. È un tipo che non ha né caratteri simili né differenze sostanziali rispetto alla gioventù o alla vecchiaia, ha sconfinato troppo e, sottomettendosi a questa *antropocultura* che predica il maestro Silverio Lanza, sembra essersi spogliato della struttura congenita e proverbiale degli uomini. Da lì, che sia così difficile la sua definizione; trad. nostra].



complessa natura di genere, difficilmente definibile; la questione della veridicità intesa come denudamento naturalistico sulla scia del maestro Silverio Lanza. Entrambi i testi di autobiografismo giovanile anticipano, attraverso i messaggi prefativi, lo stile avanguardista dei primi autoritratti ramoniani. L'*escamotage* della funzione denegativa delle prefazioni prova a limitare il carattere provocatorio ed eversivo di quelli che si pongono come testamenti di una generazione che si scaglia con forza contro il passatismo di quella precedente. L'effetto prodotto è però opposto e la componente finzionale permette ancor più al giovane Ramón di autoritrarsi in tutta la sua forza eversiva.

È sufficiente confrontare i testi prefativi appena citati con la prefazione autoriale originale di *Automoribundia* per comprendere che siamo di fronte a un progetto autobiografico decisamente differente:

Titulo este libro *Automoribundia*, porque un libro de esta clase es más que nada la historia de cómo ha ido muriendo un hombre y más si se trata de un escritor al que se le va la vida más suicidamente al estar escribiendo sobre el mundo y sus aventuras. En realidad, esta es la historia de un joven que se hizo viejo sin apercibirse de que sucedía eso, contando algo de lo que pasó o tuvo su alrededor, y que le obligó a pensar en pensamientos independientes.<sup>203</sup>

I quarant'anni che separano queste righe dai toni incendiari di *Morbideces* emergono nitidamente dal nuovo presente della scrittura che rappresenta un mondo certamente differente. Se il giovane Ramón si è fatto vecchio, il nuovo progetto autobiografico che prende corpo negli anni dell'esilio argentino non può che essere un nostalgico ritorno sulla storia di come ciò è avvenuto. Se l'autore teme di essere giunto «de alguna manera al final»<sup>204</sup>, è arrivato allora il momento di completare quell'opera annunciata fin dei tempi di *Ismos* (1931):

---

<sup>203</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 51. [Titolo questo libro *Automoribundia*, perché un libro di questo tipo è più che altro la storia di come progressivamente muore un uomo e specie se si tratta di uno scrittore al quale sfugge la vita come in un suicidio, mentre è intento a scrivere sul mondo e le sue avventure. In realtà, questa è la storia di un giovane che si è fatto vecchio e che non si è accorto che ciò stava accadendo, che racconta qualcosa di quello che ha vissuto o che era intorno a lui, e che lo obbligò a credere in ideali indipendenti; trad. nostra].

<sup>204</sup> Ivi, p. 53.

Sólo me he propuesto al completar mi autobiografía dar el grito del alma, enterarme de que vivo y de que muero, despertar el eco para saber si tengo voz. Muestro así una vida fuera de concurso, una vida sin pedantería ni ambición, entre de espectador, de transeúnte y de actor, una vida optimista y desgarradora, porque se la ve ir paso a paso hacia la muerte con la ingenua alegría de no ir. Sin embargo, aunque no haya cosa firme y duradera, la desesperación del escritor no debe derivar por mal camino político, y sólo ha de ser un lirismo confidencial sin injustificados impulsos de destrucción.<sup>205</sup>

La doppia funzione tipica della prefazione Ramoniana, atta da un lato a presentare il testo e dall'altra a offrire un autoritratto dell'autore al tempo della scrittura, è ottemperata in pieno dal *prólogo* di *Automoribundia* che assume le tinte di una revisione globale della vita dell'autore. La veridicità del materiale narrato è assicurata dal «lirismo confidencial», scevro di ingiustificati impulsi di distruzione finzionale, perché, come conferma poco più avanti, «no he pasado por alto ningún secreto privado»<sup>206</sup>. La prefazione, ottemperando a quella funzione genettiana atta a delinare il genere del testo presentato, collega *Automoribundia* all'immenso spazio autobiografico ramoniano di cui il testo rappresenta il centro memorialistico e letterario.

Se *Automoribundia*, nonostante l'originale struttura e il particolare ordine degli eventi, rappresenta lo sforzo documentale più impegnativo di Ramón Gómez de la Serna, nel tentativo di riportare in modo autentico il mondo degli anni madrileni, nelle opere successive al testo del '48 i gradienti del racconto autobiografico si spostano sensibilmente verso la *fiction* in linea con le tendenze coeve delle *novelas de la nebulosa*<sup>207</sup>. Le tre prefazioni autoriali

---

<sup>205</sup> Ivi, p. 52. [Ultimando la mia autobiografia mi sono proposto di dare voce all'anima, capire di che vivo e di che muoio, fare eco per sapere se ho ancora voce. In questo modo mostro una vita fuori concorso, una vita povera di vanità e ambizione, una vita da spettatore, da passante o da attore, una vita ottimista e dolorosa, la si vede andare passo dopo passo verso la morte con l'ingenua allegria di non andarci. Tuttavia, sebbene non possessa una cosa stabile e duratura, la disperazione dello scrittore non deve essere conseguenza di cammini politici avversi, dovendo essere un lirismo confidenziale senza giustificati impulsi di distruzione; trad. nostra].

<sup>206</sup> Ivi, p. 53.

<sup>207</sup> Sulle *Novelas de la nebulosa* si vedano M. Gonzalez-Gerth, *A labyrinth of imagery: Ramón Gómez de la Serna's "Novelas de la Nebulosa"*, London, Tamesis Book Limited, 1986 e J.A. McCulloch, *The dilemma of modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York, Peter Lang, 2007.

originali di *Cartas a las golondrinas* (1949), *Cartas a mí mismo* (1956) e *Nuevas páginas de mi vida* (1957) mostrano bene come il racconto di vita ramoniano abbandoni la forma documentale del '48 per un tipo di narrazione ibrida che alterna elementi referenziali e finzionali, ricordi che si annunciano autentici e immagini romanzesche. Se la *Advertencia preliminar* a *Cartas a mí mismo* si imbatte nel limite della sincerità, «un desesperado horizonte visible y tangible»<sup>208</sup>, la *mise en abyme* del prólogo di *Nuevas páginas de mi vida* prospetta una reiterata azione di revisione volta a colmare le falle degli scritti precedenti:

No se trata de un libro escandaloso y con elementos indiscretos, porque aún no es tiempo de juzgar pública y desapasionadamente muchos fenómenos de lo sucedido. Algo de eso quedará para el tercer tomo, que se titulará: «Lo que no dije en lo que no dije en mi “Automoribundia”».<sup>209</sup>

La prefazione associa l'impossibilità di una totale trasparenza del racconto autobiografico alla questione della referenzialità, limiti strutturali che l'autore sembra esorcizzare attraverso il ritorno ossessivo su «lo que no dije» in passato.

La questione della finzionalità del racconto autobiografico, affrontata in quasi tutte le prefazioni ramoniane, emerge in numerosi testi prefativi del corpus in studio. Nella prefazione originale a *Tragedia dell'infanzia* Savinio la indaga chiamando in causa l'affidabilità dell'unica fonte memorialistica: la memoria:

È un assieme di nitidi ricordi e di reminiscenze vaghe, che così come gli uni e le altre si sono raccolti nella sede più riposta della mia memoria, compongono una vicenda compita in sé ma oscura in talune sue parti. I fatti in seguito narrati sarà possibile confortarli di date e altri accertamenti cronologici? Temo non si possa. Oltre che queste memorie affondano nel tempo favoloso della mia vita. Cronos è un dio che i bambini non conoscono affatto. Ho dubitato per molti anni che alle

---

<sup>208</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Cartas a mí mismo*, in Id., *Obras completas*, Vol. XIV, cit., p. 667.

<sup>209</sup> R. Gómez de la Serna, *Nuevas páginas de mi vida*, cit., p. 747. [Non si tratta di un libro scandaloso e con elementi indiscreti, poiché non è ancora il momento di giudicare pubblicamente e oggettivamente la fenomenologia di quanto accaduto. Qualcosa di ciò resterà per il terzo tomo, che si intitolerà: «Quello che non dissi in quello che non dissi nella mia Automoribundia»; trad. nostra].

vicende reali si fossero mischiati frammenti di sogni che a quelle si connettevano. Ma come determinare dove cessa la realtà e a questa subentra il sogno?

Il *topos* autobiografico della fonte infida della memoria torna nelle pagine saviniane che presentano il carattere finzionale del racconto anticipandone la prospettiva d'*en bas* che attraverso lo sguardo infantile del protagonista carica la referenzialità del ricordo di significati e immagini puramente letterarie: il testo è un assieme di «nitidi ricordi e di reminiscenze vaghe», racconta una vicenda «compita in sé ma oscura in talune sue parti». L'oscurità anticipata dall'autore è un evidente parafulmine genettiano che anticipa invece lo sforzo ricezionistico richiesto al lettore per comprendere la vicenda narrata.

Funzione simile ma con toni decisamente differente ricopre l'apostrofe al lettore con la quale Christopher Isherwood introduce *Lions and shadows* un anno dopo la *Tragedia* saviniana:

I had start by saying what this book is not: it is not, in the ordinary journalistic sense of the word, an autobiography; it contains no "revelations"; it is never "indiscreet"; it is not event entirely "true". Its sub-title explains its purpose: to describe the first stages in a lifelong education – the education of a novelist. A young man living at a certain period in a certain European country, is subjected to a certain kind of environment, certain stimuli, certain influences. That the young man happens to be myself is only of secondary importance: in making observations of this sort, everyone must be his own guinea-pig. Because this book is about the problems of a would-be-writer, it is also about conduct. The style is the man. Because it is about conduct, I have had to dramatize it, or you would not get farther than the first page. Read it as a novel. I have used a novelist's licence in describing my incidents and drawing my characters: "Chalmer", "Linslay", "Cheuret" and "Weston" are all caricatures: that is why – quite apart from the fear of hurt feelings – I have given them, and nearly everybody else, fictitious names.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> C. Isherwood, *Lions and shadows*, cit., p. 7. [Avrei fatto meglio a cominciare col dire ciò che non è questo libro: esso non è, nel comune significato giornalistico della parola un'autobiografia; non contiene "rivelazioni"; non è mai "indiscreto": non è neanche del tutto "veritiero". Il sottotitolo spiega il fine del mio libro: la descrizione dei primi stadi di un'educazione che dura quanto la vita; un'educazione di un romanziere. Un giovane che vive in un determinato periodo e in un determinato paese europeo è soggetto a un determinato genere di ambiente, a determinati stimoli, a determinate influenze. Il fatto che questo giovane sia io stesso è una circostanza di secondaria importanza: quando si fanno osservazioni di questo genere,

La prima funzione prefativa che l'autore chiama in causa è quella dell'indicazione di genere: se un'autobiografia è il racconto di rivelazioni, di fatti indiscreti e di ricordi veritieri, il suo testo non sarà niente di tutto ciò. La descrizione del sottotitolo presenta il testo come un romanzo d'artista anticipando il doppio piano di narrazione tra la storia del personaggio-eroe e quella del suo ambiente storico-culturale. Il testo prefativo chiarisce l'identificazione del personaggio-eroe con l'autore, ciononostante la presenta come una componente secondaria, marginale rispetto all'architettura del racconto. La questione della referenzialità dello stile rimanda a una latente funzione seduttiva della prefazione: *Lions and shadows* è un'autobiografia con un alto gradiente di finzionalità per invitare il lettore ad andare oltre la prima pagina. L'ultima questione posta dalla breve ma decisamente notevole prefazione isherwoodiana tocca un altro *topos* autobiografico: quello delle resistenze alla pubblicazione. Adottare nomi finzionali per i suoi personaggi significa non correre il rischio di toccare la suscettibilità delle persone a lui care; quest'ultimo elemento carica il testo dell'ambiguità di genere tipica dei romanzi autobiografici: il testo, pur nella finzionalità del suo genere narrerà di eventi così reali da ledere la *privacy* di chi li ha realmente vissuti.

La prefazione autoriale originale a *Goodbye to Berlin*, sintetica come quella di *Lions and shadows*, presenta soprattutto indicazioni utili a comprendere il legame forte tra le due opere berlinesi confluite poi in *The Berlin novels* (1945). *Goodbye to Berlin* e *Mr. Norris changes trains* sono il prodotto di uno stesso nucleo scrittoriale che doveva confluire in *The lost*; Il collegamento tra le due opere, messo in luce da Isherwood attraverso il riferimento ai personaggi comuni, traccia l'organicità del progetto dell'autore atto a ripercorrere il periodo Berlese in tutto il suo valore esistenziale e memorialistico:

---

ognuno deve riferirsi alle proprie esperienze personali. Poiché questo libro ha per soggetto il problema dell'aspirante scrittore, esso riguarda anche il contegno dell'individuo in questione. Lo stile è l'uomo. E poiché riguarda il contegno, ho dovuto romanzarlo, altrimenti non sarei andato oltre la prima pagina. Leggetelo come un romanzo. Ho fatto uso di un trucco da romanziere nel descrivere i miei incidenti e tratteggiare i caratteri: "Chalmers", "Linsley", "Cheuret" e "Weston" sono tutte caricature; ecco perché . del tutto indipendentemente dal timore di urtare i sentimenti di qualcuno – ho dato loro, e a quasi tutto gli altri, nomi fittizi; trad. it. cit., p. 9].

Readers of *Mr Norris Changes Train* (published in the United States as *The last of Mr Norris*) may notice that certain characters and situations in that novel overlap and contradict what I have written here – Sally Bowles, for instance, would have run into Mr Norris on Fräulein Schroeder's staircase; Christopher Isherwood would certainly have come home one evening to find William Bradshaw asleep in his bed. The explanation is simple: The adventures of Mr Norris once formed part of *The Lost* itself.<sup>211</sup>

Il testo prefativo, distogliendo il lettore dall'identificazione ovvia dell'Io narratore-protagonista con l'autore reale, presenta il racconto, allo stesso modo di *Lions and shadows*, come *fiction* o meglio come *autofiction*:

Because I have given my own name to the 'I' of this narrative, readers are certainly not entitled to assume that its pages are purely autobiographical, or that its characters are libelously exact portraits of living persons. 'Christopher Isherwood' is a convenient ventriloquist's dummy, nothing more.<sup>212</sup>

Se il compito primario dei dispositivi prefativi è quello di invitare alla lettura del testo e di veicolarne un'interpretazione adeguata, Genette dimostra come il campo d'azione della postfazione, pur presentando caratteristiche proprie che permettono di ottemperare funzioni differenti da quelle delle prefazioni, sia più ristretto. E difatti, sebbene la postfazione rappresenti un territorio di discussione più "democratico" in quanto il lettore ha fatto già conoscenza del testo di cui si parla, l'azione volta a guidare e interpretare il testo ha un'efficacia decisamente inferiore. La postfazione, data la sua ubicazione e il suo tipo di discorso «non può sperare di esercitare nient'altro

---

<sup>211</sup> C. Isherwood, *Goodbye to Berlin*, in Id., *The Berlin novels*, London, Vintage, 1999, p. 240. [I lettori di *Mr Norris Changes Train* (pubblicato negli Stati Uniti col titolo *The Last of Mr Norris*) potrebbero accorgersi che in alcuni casi i personaggi e le situazioni di quel romanzo si sovrappongono a ciò che ho scritto qui e lo contraddicono: Sally Bowles, per esempio avrebbe incontrato Mr Norris sulle scale di Fräulein Schroeder; Christopher Isherwood una sera, tornando a casa, avrebbe trovato William Bradshaw addormento nel suo letto. La spiegazione è semplice: anche le avventure di Mr Norris un tempo facevano parte di *The Lost*; trad. it. di L. Noulhan, *Addio a Berlino*, Milano, Adelphi, 2013, p. 9].

<sup>212</sup> *Ibid.* [Benché abbia dato il mio nome all'io narrante, i lettori non devono immaginare che queste pagine siano puramente autobiografiche, o che i personaggi siano il ritratto calunniosamente preciso di persone reali: «Christopher Isherwood» è solo il comodo fantoccio di un ventriloquo].

che una funzione curativa, o correttiva»<sup>213</sup>, funzione che è per la maggiore espressa attraverso le prefazioni ulteriori o tardive. Le prefazioni ulteriori hanno il compito di confrontarsi con le reazioni del pubblico e della critica alla prima pubblicazione dichiarando eventuali *afterthoughts* o cambiamenti di prospettiva. Sono dispositivi prefativi di cui un sistema di testi come quello che stiamo provando ad analizzare fa un uso massiccio per tornare sul vissuto e soprattutto sul narrato delle opere precedenti.

*Tragedia dell'infanzia* e *L'âge d'homme* presentano due prefazioni che, stando ai criteri cronologici di Genette, dovremmo considerare ulteriori essendo state scritte a distanza di otto e sei anni rispetto alla prima pubblicazione; tuttavia il tono memorialistico e i temi trattati sembrano ricalcare le caratteristiche «prepostume, testamentarie»<sup>214</sup> tipiche della prefazione tardiva:

Una volta io scrissi: «Quello che ho fatto non m'interessa più, solo quello che ancora non ho fatto m'interessa». Su questo punto non ho cambiato. Ma oltre che non interessarmi più, quello che ho già fatto *mi faceva paura*. Su questo punto ho cambiato. Perché avevo paura? solitamente è per una ragione morale che noi abbiamo paura di guardarci dietro le spalle. Per non essere colpiti d'immobilità. Per non essere mutati anche noi, come la moglie di Lot, in statue di sale. Ma non per questa ragione io... Era piuttosto un effetto di giovinezza. Era la fretta di avanzare. Era il timore che il mio viaggio potesse essere ritardato. Era l'ansia di andare sempre più lontano...era la paura soprattutto, come alcuni pochi e fuggevoli di «retrovisione» mi avevano avvertito, che quello che io avevo già fatto mi deludesse, mi facesse un effetto sconcertante, mi riapparisse come un piccolo mostro che io avevo lasciato dietro di me.<sup>215</sup>

L'*afterthought* tipico delle prefazioni ulteriori emerge dalle prime righe della prefazione a *Tragedia dell'infanzia* nella dichiarazione di un differente atteggiamento verso la retrospettiva dell'atto autobiografico. Il timore di essere deluso dalle esperienze passate è fugato da una diversa condizione esistenziale: l'autore ha lasciando dietro di sé «le funeste Simplégadi», ha doppiato «i capi perigliosi» e avanza ora in un mare «molto più vasto sì, ma più tranquillo assieme e più sicuro»<sup>216</sup>. Il tono memorialistico e, per usare un termine

---

<sup>213</sup> G. Genette, *Soglie*, cit., p. 235.

<sup>214</sup> Ivi, p. 244.

<sup>215</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 11.

<sup>216</sup> Ivi, p. 12.

genettiano, prepostumo risuona nella parte finale della prefazione nella quale Savinio sembra rimarcare il valore documentale della sua opera letteraria:

Con animo più pacato, con umore più spassionato, con occhio più calmo e più giusto noi ci vogliamo a guardare il nostro passato e ci accorgiamo con sorpresa, ci accorgiamo con gioia che dietro a noi, e quasi senza che ce ne avvedessimo, in forma di tante foreste e di tanti giardini, *noi abbiamo lasciato un'opera*. Che importa morire? Ormai noi abbiamo il sapore in bocca dell'immortalità.<sup>217</sup>

Michel Leiris torna sul testo de *L'âge d'homme* nel 1945. La prefazione ulteriore, sebbene non presenti le caratteristiche tardive e prepostume di quella saviniana, è un esempio rimarchevole di revisione decisa, riscontrabile nella rilettura del *prière d'insérer* scritto per l'edizione del 1939. *De la littérature considérée comme une tauromachie*, titolo della prefazione del 1945, prende in esame le questioni poste nel 1939 e le rilegge alla luce di un nuovo momento retrospettivo:

Tel est le *prière d'insérer* qu'à la veille de la «drôle de guerre» j'écrivais pour *L'âge d'homme*. Je le relis aujourd'hui au Havre [...] Le Havre est actuellement en grande partie détruit et j'aperçois cela de mon balcon, qui domine le port d'assez loin et d'assez haut pour qu'on puisse estimer à sa juste valeur l'effarante table rase que le bombes ont faite du centre de la ville [...] À cette échelle, les tournements personnels dont il est question dans *L'Âge d'homme* sont évidemment peu de chose: quelles qu'aient pu être, dans le meilleur des cas, sa force et sa sincérité, la douleur intime du poète ne pèse rien devant les horreurs de la guerre et fait figure de rage de dents sur laquelle il devient déplacé de gémir; que viendrait faire, dans l'énorme vacarme torturé du monde, ce mince gémissement sur des difficultés étroitement limitées et individuelles?<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> Ivi, p. 13.

<sup>218</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., pp. 10-11 [Questa è la schedina di presentazione che alla vigilia della «drôle de guerre» scrivevo per *Età d'uomo*. L'ho riletta oggi a Le Havre [...] Le Havre è attualmente in gran parte distrutta e la vedo dal mio balcone, che domina il porto da una distanza e da un'altezza sufficienti a poter stimare nel suo giusto valore la spaventevole tabula rasa compiuta dai bombardamenti nel centro della città [...] A questo livello i problemi personali trattati in *Età d'uomo* sono evidentemente poca cosa: il dolore intimo del poeta, qualunque abbia potuto essere, nel migliore dei casi, la sua forza e la sua sincerità, non ha più nessun peso dinanzi agli orrori della guerra e si presenta come un mal di denti sul quale diventa fuor di luogo gemere. Che ci sta a fare nell'enorme frastuono torturato del mondo, quest'esile gemito su difficoltà strettamente limitate e personali?; trad. it. cit., pp. 12-13].



Il *topos* prefativo della messa in evidenza dell'importanza e dell'utilità della materia trattata emerge *a contrario* dal testo leirisiano che sminuisce il valore dell'opera alla luce del nuovo contesto esistenziale e storico: il dramma intimo dello scrittore è un mal di denti se messo a confronto con gli orrori della guerra emblemizzati dall'immagine spettrale di Le Havre distrutta dai bombardamenti tedeschi che fa da sfondo al tempo della scrittura del '45. L'*aferthought* sembra revisionare anche l'atto autobiografico e la sua doppia natura artistica ed esistenziale:

Ce que je méconnaissais, c'est qu'à la base de toute introspection il y a goût de se contempler et qu'au fond de toute confession il y a désir d'être absous. Me regarder sans complaisance, c'était encore me regarder, maintenir mes yeux fixés sur moi au lieu de les porter au-delà pour me dépasser vers quelque chose de plus largement humain. Me dévoiler devant les autres mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu'il fût bien rédigé et architecturé, riche d'aperçus et émouvant, c'était tenter de les séduire pour qu'ils me soient indulgentes, limiter – de toutes façons – le scandale en lui donnant forme esthétique. Je crois donc que, si enjeu il y a eu et corne de taureau, ce n'est pas sans un peu de duplicité que je m'y suis aventuré : cédant, d'une part, encore une fois à ma tendance narcissique ; essayant, d'autre part, de trouver en autrui moins un juge qu'un complice. De même, le matador qui semble risquer le tout pour le tout soigne sa ligne et fait confiance, pour triompher du danger, à sa sagacité technique.<sup>219</sup>

Il rapporto tra la componente artistica e quella puramente confessionale del racconto autobiografico è riletta chiamando in causa, allo stesso modo del

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 13. [Trascuravo un fatto: cioè, che alla radice di ogni introspezione v'è il gusto di contemplarsi e al fondo di ogni confessione il desiderio di venire assolti. Guardarmi senza compiacenza era sempre un guardarmi e mantenere gli occhi fissi su di me invece di portarli oltre per superarmi in qualche cosa di più largamente umano. Svelarmi davanti agli altri, ma con uno scritto che mi auguravo ben redatto e ben architettato, ricco d'intuizioni e commovente, era tentare di sedurli perché fossero indulgenti verso di me, significava in fondo limitare lo scandalo, dandogli forma estetica. Credo dunque che, se v'è stato corno di toro e combattimento, mi ci sono avventurato con una certa doppiezza: cedendo da una parte, ancora una volta alla mia tendenza narcisistica e cercando, dall'altra, di trovare intorno a me dei complici piuttosto che dei giudici. Alla stessa maniera il matador, che sembra rischiare il tutto per tutto, cura il suo comportamento e confida nella sua sagacia tecnica per trionfare del pericolo; trad. it. cit., pp. 14-15].

## *Forme*

*prière* del '39, il parallelo con la tauromachia. Limitare lo scandalo dandogli forma estetica equivale difatti a evitare i pericoli del corno taurino ricercato nel progetto primigenio. L'architettura sedduttiva del racconto dona alla materia referenziale un carattere finzionale dal quale l'autore non può sottrarsi se non vuole mettere in scena la crudezza di «une simple boucherie»<sup>220</sup>.

---

<sup>220</sup> Ivi, p. 18.

## 2.2 Intertesto e metadiscorso

Nel paragrafo precedente l'analisi dei dispositivi prefativi dei testi ha mostrato in che modo l'identità di genere ibrida e le diverse tipologie di racconto di sé delle opere selezionate emergano chiaramente già dai dintorni del testo. Nelle pagine che seguono proveremo invece a spostarci sui rapporti di intertestualità che intercorrono tra i testi dei nostri paradigmi, relazioni che rintracceremo in due tipologie differenti: da un lato i rimandi intertestuali degli epitesti autoriali, ovvero degli autocommenti a opere precedenti, dall'altro le autocitazioni, ovvero citazioni di parti di autobiografie precedenti. Dalle *mise en abyme* del metadiscorso, a cui è dedicata la terza parte di questo paragrafo, ricostruiremo invece i differenti progetti autobiografici dei nostri autori proprio attraverso quei luoghi del testo in cui di questi progetti i narratori proveranno a tirare le somme.

È chiaro che sia le riletture e i commenti di opere precedenti, sia le postille *in fieri* forniranno elementi essenziali per comprendere in che modo le autobiografie in studio propongano fisionomie di genere profondamente differenti e per comprendere quanto queste siano sospese tra la dimensione finzionale e quella documentale del racconto di sé: se le intertestualità faranno dei narrati commentati o citati un documento incontestabile del vissuto referenziale dell'autore, i commenti *in fieri* ci riporteranno al presente della scrittura in cui si confondono le voci del vissuto e del narrato.

### 2.2.1 *Este libro se completa con otros muchos libros*

Sebbene l'epitesto, come descritto in precedenza, sia una parte del paratesto, essendo costituito da quei contenuti che analizzano, interpretano e spesso revisionano l'opera ma che non sono presenti nello stesso volume in cui questa appare, è sembrato opportuno osservare i vari luoghi dell'epitesto autoriale intertestuale in questa sede essendo legati decisamente più alle dinamiche dell'intertestualità che a quelle del paratesto.

Tornare ossessivamente sul proprio passato e sui propri ricordi equivale a tracciare in numerosi luoghi letterari un resoconto dell'opera che ha provato a raccontarli fornendo utili elementi per l'assunzione di veridicità della materia trattata, per la definizione del genere delle opere pubblicate in passato, per la comunicazione degli stessi *afterthought* che abbiamo individuato nelle prefazioni tardive. Il *prólogo* ad *Automoribundia*, citato in precedenza come prefazione autoriale originale, torna a essere utile al nostro discorso:

Este libro se completa con otros muchos libros míos que tienen un literal fondo autobiográfico, y que si yo hubiera insaculado lo que en ellos hay de autobiografía, hubiera hecho interminable este tomo. Autobiografía hay en *Pombo*, en mí retrato de Azorín, de Silverio Lanza y de don Ramón Valle-Inclán, en mis dos tomos de *Retratos Contemporáneos*, en la historia sobre Gutiérrez Solana, en el Prólogo a mis *Greguerías*, en *El Rastro*, en *Ismos*, en *El Novelista*, en *El Secreto del Acueducto*, en *La mujer de ámbar* [...]. En todo esos libros está absoluta y declaradamente reflejado mi vivir en Madrid, en Segovia, en Suiza, en Portugal o en Nápoles, pero en todos los otros de mi largo catálogo también hay algo autobiográfico.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 53. [Questo libro si completa con molti altri libri miei a sfondo autobiografico e se avessi estrapolato ciò che in essi vi è di autobiografico avrei reso interminabile questo volume. C'è autobiografia in *Pombo*, nelle mie biografie su Azorín, Silverio Lanza e don Ramón del Valle-Inclán, nei miei due tomi di *Retratos Contemporáneos*, nella storia di Gutiérrez Solana, nel prologo delle mie *Greguerías*, ne *El Rastro*, in *Ismos*, ne *El Novelista*, ne *El Secreto del Acueducto*, ne *La mujer de ámbar* [...]]

La parte citata conferma l'intensità del testo prefativo ramoniano che presenta l'opera dell'autore come un immenso laboratorio autobiografico indicando la scaturigine confessionale delle opere precedenti; Gómez de la Serna circoscrive i confini dello spazio autobiografico di cui *Automoribundia* rappresenta il testo cardine. Se la prefazione a *El hombre perdido*, pubblicato un anno prima aveva tracciato i confini della narrativa della nebulosa nella quale la scrittura perdeva gradiente di referenzialità in luogo di una maggiore finzionalità, con *Automoribundia* l'intenzione autobiografica si mostra in tutta la sua forza totalizzante, esistenziale e letteraria *tout court*. Eppure la purezza e l'efficacia dell'azione retrospettiva sono rilette a distanza di anni in occasione della prefazione a *Nuevas páginas de mi vida* che nel riferimento intertestuale ad *Automoribundia* ne mette in evidenza i limiti:

Primero escribí una autobiografía general de mis primeros cincuenta años que se tituló *Automoribundia*, porque en las autobiografías, la verdad es que uno cuenta su muerte al contar su vida, y en la que está desde la niñez hasta la madurez con todo detalle, pudiendo ser el compendio de una vida dedicada a la literatura, experiencia buena para aquellos que quieran decidirse por el camino áspero y difícil del escribir con pureza e independencia. Al final del libro decía: Y ahora comienzo a escribir «Lo que no he dicho en mi *Automoribundia*». Desde el año 1948 que dije eso han pasado nueve años y me encuentro con un nuevo libro que lanzo a la publicidad, porque la vida, como los diccionarios enciclopédicos, necesita muchos apéndices. En este libro hay matices nuevos y recuerdos que se me pasaron, cosas de las que me acordé tarde y cosas que me sucedieron después de aparecer *Automoribundia*.<sup>222</sup>

---

In tutti questi libri è chiaramente e manifestamente descritta la mia vita a Madrid, a Segovia, in Svizzera, in Portogallo o a Napoli, nondimeno in tutti gli altri del mio esteso catalogo c'è qualcosa di autobiografico; trad. nostra].

<sup>222</sup> R. Gómez de la Serna, *Nuevas páginas de mi vida*, cit., p. 747. [Scrissi in primo luogo un'autobiografia generale dei miei primi cinquant'anni dal titolo *Automoribundia*, poiché nelle autobiografie, la verità è che raccontando la propria vita si racconta della propria morte, e che comprende dall'infanzia alla maturità con tutti i dettagli, potendo fare da compendio di una vita dedicata alla letteratura, esperienza buona per quelli che vogliano scegliere il cammino aspro dello scrivere con purezza e indipendenza. Alla fine del libro dicevo: E ora comincio a scrivere «Quello che non dissi nella mia *Automoribundia*». Dall'anno 1948 in cui dissi ciò sono passati nove anni e mi ritrovo con un nuovo libro da pubblicare, perché la vita, come i dizionari enciclopedici, ha bisogno di molte appendici. In questo libro ci sono sfumature nuove e ricordi

Il prologo chiarisce in modo esaustivo il campo di osservazione tematico e morfologico del nostro caso di studio. La funzione tanatografica dell'atto autobiografico, già affrontata nell'introduzione ad *Automoribundia*, è ripresa per mettere in luce il carattere composito dell'opera ramoniana che si confronta da un lato con le falle e le lacune strutturali del racconto di sé e dall'altro con la necessità di raccontare porzioni di vita differenti. L'opera che si annunciava come la più veritiera e autentica viene riletta *a posteriori*: *Nuevas páginas* revisiona e integra quello che è scritto in *Automoribundia* e narra del periodo di vita successivo alla sua pubblicazione.

Alla revisione matura sebbene ambigua ed enigmatica di Gómez de la Serna, si oppone la riflessione di Leiris che negli stessi anni è arrivato alla fine del secondo volume di quella che sarà *La règle du jeu*:

Après bientôt quinze ans de prospections menées un peu dans tous les sens [...] j'arrive seulement au bout de la deuxième étape que je m'étais fixée : ces *Fourbis*, que doivent suivre de hasardeuses *Fibrilles*, puis les difficiles *Fibules* ou agrafes par le moyen desquelles il faudra que la tout s'ajuste. Je suis si lent qu'à la recherche pratique du début (poursuite d'une règle, que j'aurais loisir d'appliquer après sa découverte) se substitue, en fait, la rédaction d'une manière du testament. Des signes nouveaux s'ajoutent à ceux qui, dès longtemps, m'ont obligé à constater mon fléchissement.<sup>223</sup>

L'autore, dichiarando apertamente il vacillare dell'idea primigenia, svela il progetto memorialistico de *La règle du jeu* e confessa in che modo quella ricerca strenua della regola del gioco per rappresentare se stessi in letteratura si sia trasformata in un vasto testamento memorialistico senza un chiaro disegno

---

di cose accadutemi, cose di cui mi sono ricordato più tardi e cose che mi sono successe dopo la pubblicazione di *Automoribundia*; trad. nostra].

<sup>223</sup> M. Leiris, *Fourbis*, cit., p. 515. [Dopo circa una quindicina di anni di prospezioni un po' in ogni senso [...] ecco che soltanto ora giungo alla fine della seconda tappa che mi ero prefisso: questi *Fourbis*, che saranno seguiti da aleatorie *Fibrilles* e poi dalle difficili *Fibules* o fermagli mediante i quali bisognerà che tutto combaci. La mia lentezza è tale che alla ricerca pratica dell'inizio (andare in cerca di una regola che, dopo averla scoperta, avrei potuto applicare) si è sostituita in realtà la stesura di una specie di testamento. Segni sempre nuovi vengono ad aggiungersi a quelli che già da tempo mi hanno costretto a constatare il mio declino; trad. it., cit., p. 301].

strutturale. Il testo conferma comunque l'organicità del progetto destinato a coincidere organicamente e a tenersi tutto nei fermagli di *Fibules*, per poi perdersi nel flebile rumore di *Frêle Bruit*. C'è di mezzo però l'azzardoso *Fibrilles*, testo nevralgico della *Règle* che disperde il tono lineare e squadrato di *Fourbis* tornando alle 'acrobazie' del linguaggio sperimentate in *Biffures*.

Sebbene l'epitesto intertestuale di Christopher Isherwood non presenti uno sguardo globale sulla produzione autobiografica dell'autore come nel caso di Leiris, i rimandi espliciti (spesso autocitazioni) alle altre opere sono numerosi e sono funzionali alla loro interpretazione o revisione. È il caso di *Lions and shadows* riletto tra le pagine di *Christopher and his kind*:

There is a book called *Lions and Shadows*, published in 1938, which describes Christopher Isherwood's life between the ages of seventeen and twenty-four. It is not truly autobiographical, however. The Author conceals important facts about himself. He over-dramatizes, he suggests that *Lions and Shadows* should be read as if were a novel. The book I am now going to write will be as frank and factual as I can make it, especially as far as I myself am concerned. I shall begin at the point where the earlier book ends; twenty-four-year-old Christopher's departure from England on March 14, 1929, to visit Berlin.<sup>224</sup>

Il confronto tra i due testi permette all'autore di chiarire due questioni fondamentali per rileggere l'opera passata e interpretare in modo appropriato quella presente. *Lions and shadows* è un testo finzionale attraverso il quale l'autore racconta la vita di Christopher Isherwood dai diciassette ai ventiquattro anni ma che mantiene segreta molta materia intima della sua vita. L'aspetto memorialistico è comunque presente anche se le intenzioni artistiche prevalgono su quelle confessionali. L'ammissione della finzionalità o della non completa autenticità del racconto pubblicato nel '38 serve a chiarire e rafforzare

---

<sup>224</sup> C. Isherwood, *Christopher and his kind*, cit., p. 9. [C'è un libro intitolato *Lions and Shadows*, pubblicato nel 1938, che descrive la vita di Christopher Isherwood fra i diciassette e i ventiquattro anni. Ma non si tratta di una vera e propria autobiografia. L'autore mantiene segreti alcuni fatti importanti che lo riguardano. Drammatizza in modo eccessivo parecchi episodi e i suoi personaggi hanno nomi fittizi. In una prefazione, suggerisce di leggere *Lions and Shadows* come se fosse un romanzo. Il libro che mi accingo a scrivere, invece, sarà veritiero e si atterrà il più possibile ai fatti, soprattutto per quanto mi riguarda [...] comincerò dal punto in cui finisce il libro precedente, quando Christopher parte dall'Inghilterra a ventiquattro anni, il 14 marzo 1929, e si reca a Berlino; trad. it. cit., p. 11].

l'obiettivo di totale trasparenza dell'opera scritta *in fieri*. Tra i numerosi rimandi intertestuali presenti in *Christopher and his kind* ritroviamo riferimenti al laboratorio scrittoria di alcune delle opere precedenti. Nei nuclei narrativi di un progetto del '35 che Isherwood cita in forma integrale non è difficile rileggere alcuni dei personaggi e degli episodi di *Down there on a visit*:

Christopher had been planning this novel for some time already. He had decided to call it *Paul is Alone*, Here is an outline of its action put together from various notes in his diary.<sup>225</sup>

Nel romanzo che vedrà la luce nel '62 ritroviamo alcuni dei personaggi del progetto primigenio come Ambrose e Paul, i luoghi delle isole greche, alcuni degli episodi come quello relativo al ritorno a Londra dopo il periodo Berlese. Tuttavia, come afferma lo stesso Isherwood, l'intenzione narrativa è decisamente differente:

Like *The Lost*, *Paul is Alone* was an attempt by Christopher to pack a section of his past life into a plot-structure – in this instance, his experience since leaving Berlin, up to and including the Auden-Mann marriage [...] Finally he realized that he simply wanted to describe his life as he had lived it. What inspired him was the commentary he would make on it, not the melodrama he could make out of it. Certainly, he would fictionalize many episodes in order to simplify them and thus reveal their essence; a changeover from fact to fiction often begins with the wedding-out of superfluous details. But he could tell his own lies; he didn't need a Paul to tell them for him. That would merely put his fiction at a double remove from fact.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Ivi, p. 158. [Christopher aveva progettato questo romanzo già da un po' di tempo. Aveva deciso di intitolarlo *Paul is Alone*. Ecco un abbozzo dell'azione, messo insieme ricavandolo da varie note del suo diario; trad. it. cit., p. 178].

<sup>226</sup> Ivi, pp. 160-161. [Dopo *The Lost*, anche con *Paul is Alone* Christopher tentava di impacchettare una fetta della propria vita passata strutturandola in un intreccio: in questo caso, le proprie esperienze dopo il definitivo abbandono di Berlino fino al matrimonio Auden-Mann incluso [...] Infine si rese conto che il suo desiderio era semplicemente di descrivere la propria vita così come l'aveva vissuta. Lo ispirava soprattutto il commento che ne avrebbe fatto, e non il melodramma che avrebbe potuto ricavarne. Certamente avrebbe romanizzato parecchi episodi, allo scopo di semplificarli per evidenziarne l'essenza; il passaggio dal fatto grezzo all'arte narrativa, alla fantasia, spesso comincia con l'eliminazione di dettagli superflui. Ma egli stesso avrebbe potuto dire le proprie bugie; non aveva bisogno di un Paul che le dicesse al posto suo.



È un passo fortemente indicativo che mostra quanto i testi di Isherwood rappresentino icasticamente il «displacement of “truth” by “abolition”», quello slittamento della verità attraverso l’abolizione, o la selezione, dei materiali autobiografici, che Eakin definisce come strutturale del racconto di sé e della sua natura finzionale. Il ritorno su *Paul is Alone* e sui limiti del progetto primigenio, permette al narratore di rileggere *Down there on a visit*. Se l’impacchettamento di una fetta di vita strutturata a intreccio letterario melodrammatico fa vacillare i propositi originari di *Paul is Alone*, con *Down there on a visit* si compie quel desiderio di descrivere la sua vita «as he had lived it», un desiderio di autenticità quindi, di narrazione affidabile del vissuto ma che paradossalmente, a confermare ancora la natura di genere ibrida del testo, si regge proprio su quel passaggio dai fatti alla fiction che comincia con «l’eliminazione dei dettagli superflui».

---

Il che avrebbe allontanato doppiamente la sua narrativa dalla realtà vissuta; trad. it. cit., p. 181].

### 2.2.2 Described as follows

Nella sezione di *Est-il je?* dedicata all'autocitazione, Gasparini evidenzia il carattere epitetuale e discorsivo di questo tipo di intertestualità: citare proprie pagine all'interno di un altro testo equivale a rileggere queste pagine alla luce del nuovo momento scrittorio, significa donargli quindi un senso ulteriore, a spesso differente; la citazione interrompe il discorso narrativo dell'opera instaurando con esso un rapporto dialettico-discorsivo. Alla funzione epitetuale e meta-discorsiva tipica dell'autocitazione si aggiunge quindi un elemento di osservazione importante: l'associazione dei due testi delinea infatti un piccolo canone di cui l'autore intende evidenziare tratti comuni o divergenze. Nel campo letterario dell'autobiografia l'autocitazione assume un'ulteriore funzione legata alla strutturale identità tra autore-narratore e personaggio: connettere le opere dell'eroe-personaggio a quelle dell'autore reale convalida, come gli ulteriori elementi di referenzialità di cui sopra, il processo di identificazione tra autore reale e narratore-personaggio. È allora semplice comprendere come questo tipo di intertestualità possa essere un dispositivo retorico proficuo nella definizione del genere dell'opera.

I due tipi di autocitazione che riportiamo sembrano espletare in modo significativamente simile le funzioni sopraelencate sebbene il metadiscorso che cercano di installare nelle dinamiche della narrazione sia differente. Se Gómez de la Serna si affida all'autocitazione come attestazione documentale della propria opera autobiografica e del suo scopo primario, quello di mostrare tutta la verità sull'autore, Isherwood cita se stesso per un'operazione di incisiva revisione dei testi pubblicati in precedenza.

*Autormoribundia*, pur nella canonicità della sua morfologia, presenta proprio nei richiami intertestuali e nelle autocitazioni un elemento di interessante diversione rispetto ad un ordine di eventi cronologico e lineare. L'autore cita i propri diari, le corrispondenze intrattenute con familiari e amici, riporta le risposte delle interviste, parti di discorso di convegni, ma soprattutto

scritti passati. Tra questi ritroviamo due passi del capitolo autobiografico de *La sagrada cripta de Pombo*. Il primo è l'episodio relativo alla statua di Carlo V (scritto già in precedenza per un articolo pubblicato su *El Liberal*) che in *Mi autobiografía* appare nel paragrafo titolato *Yo desnudé Carlos V*:

Una gran sorpresa para hoy: Mi misión secreta. – Yo tenía una misión secreta en la vida desde que me enteré que la estatua de Carlos V, debida a León Leoni, era desnudable, o sea que se la podía quitar la armadura y podía aparecer un desnudo que sería maravilla del arte ya que el valor de las armaduras es más de artesano elevado a artífice que de escultor. La verdad del arte es lo sincero, lo franco, lo que yergue las cosas mondas y lirondas. («De desnuda que está brilla la estrella») [...]. Después de algunas pruebas, Beruete me dijo que podía quitarse la armadura a Carlos V, y a partir de hoy podrán ver a Carlos V desnudado, erguido y hecho hombre. Beruete, que es generoso y valiente, lo tendrá expuesto así durante algún tiempo.<sup>227</sup>

Il secondo episodio citato dal testo del '24, prende corpo nel paragrafo *Yo he estado en el Museo de noche*, narra di una visita notturna al Museo del Prado nella quale un Ramón giovanile sofferma il proprio sguardo su tutte le opere d'arte che presentano delle mutilazioni:

Al pasar por la antesala de Goya, el farol iluminó retazos de todos aquellos cuadros admirables que viven tanto en la imaginación que responden sólo a un destello. *La maja desnuda* no se había dado la vuelta hacia el otro lado como podía suponerse, sino que, quizás arreglándose súbitamente, ostentaba su postura de siempre [...]. ¡Gran noche esta de la vida nocturnal en que entramos en la alcoba de los cuadros y los vimos con más confianza que nadie, porque en el día, hasta lo que está desnudo está vestido de cierta etiqueta! No olvidaré, sobre todo, la emoción, que ya no me dará cuando la vea de día, de esa mujer enloquecida por la

---

<sup>227</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 343. [Una gran sorpresa per oggi: La mia missione segreta. – Avevo una missione segreta nella vita quando appresi che la statua di Carlo V, realizzata da León Leoni, era denudabile, ossia che era possibile togliere l'armatura e far apparire un nudo che sarebbe stato una meraviglia dell'arte giacché il pregio delle armature è più proprio dell'artigiano promosso ad artista che non dello scultore. La verità dell'arte è la sincerità, la franchezza, tutto ciò che eleva le cose nude e crude. («Da nuda com'è brilla la stella») [...]. Dopo alcune prove, Beruete mi disse che era possibile togliere l'armatura a Carlo V, e che a partire da oggi si potrà vedere Carlo V nudo, eretto e fatto uomo. Beruete, che è generoso e coraggioso, lo terrà esposto così per qualche tempo; trad. nostra].

meningitis mística, santa de extramuros, con los pelos sueltos como una pobrecilla... ¡ Qué humana! ¡Qué cotidiana!<sup>228</sup>

Perché tornare su questi due episodi autocitandoli dal diario di bordo pombiano? Le due autocitazioni costituiscono la parte più consistente del quarantacinquesimo capitolo di *Automoribundia* nel quale il narratore, descrivendo il periodo della collaborazione con «El Liberal», confessa la sua improvvisa infatuazione per la ricerca anatomica e medica sublimata poi nella ossessiva riflessione sull'amore. I due episodi appaiono sostanzialmente differenti, ma presentano Motivi affini legati alla passeggera passione ramoniana per l'anatomia: il denudamento è il *trait d'union* che chiarisce la citazione dei due episodi ricercabile nella contrapposizione chiara tra la nudità epica di Carlo V e le nudità futile del *Prado*. Il tema comune sembra essere però affrontato da una prospettiva che mette bene in luce il discorso che si riconosce in secondo piano e che proviamo a ricostruire. A ben guardare la contrapposizione tra la corporeità policletiana del primo episodio e quella deturpata del secondo è risolta in quello svelamento che secondo Gómez de la Serna dovrebbe caratterizzare l'arte: se Carlo V si spoglia della sua armatura mostrandosi nella sua fisionomia originaria, i corpi delle opere del *Prado* si presentano nella visione notturna riportata dall'autore nella loro autentica e cruda fisicità sfregiata. Nonostante le *callide iuncture* ramóniane la chiave di lettura del capitolo emerge in tutto il suo carico meta-discorsivo: il tipo di autocitazione volto a raccontare degli episodi attraverso un testo scritto in precedenza e il tema affrontato appaiono come due segni evidenti della volontà dell'autore di mostrare ancora una volta la sua opera, *humana e cotidiana*, come autentica, frutto di quell'arte volta a rappresentare la natura vera della vita, anche quella più cruda. Non è un caso che gli episodi siano citati dal capitolo

---

<sup>228</sup> Ivi, p. 349. [Passando per l'antisala di Goya, la lanterna illuminò parti di tutti quei quadri pregevoli che vivono tanto nella immaginazione che rispondono solo a un'intuizione. *La maja desnuda* non si era voltata dall'altro lato come si sarebbe potuto supporre, ma, forse mettendosi a posto repentinamente, mostrava la sua postura di sempre [...] Che grande notte questa dell'esperienza notturna durante la quale entrammo nella sala dei quadri e li vedemmo con più intimità di tutti, perché di giorno, persino i nudi sono vestiti con una certa etichetta! Non dimenticherò, soprattutto, l'emozione, che non mi darà più quando la vedrò di giorno, di questa donna impazzita per una meningite mística, santa alquanto bizzarra, con i capelli sciolti come una disgraziata... ! Com'è umana! Com'è quotidiana!; trad. nostra].

autobiografico de *La sagrada cripta de Pombo* in cui torna in numerosi luoghi il concetto di autenticità come rappresentazione organica, biologica, tema emblematizzato dal *ritratto radiografico* a cui è dedicato un paragrafo.

In *Christopher and his kind* Isherwood fa un uso massiccio dell'autocitazione per funzioni differenti che potremmo suddividere in tre tipologie: l'autocitazione volta a introdurre persone della vita reale diventate personaggi di altre opere, rivedendone o confermandone la descrizione; l'autocitazione, simile a quella di Ramón Gómez de la Serna, funzionale al racconto di episodi già narrati per motivi memorialistici differenti; l'autocitazione volta a espletare una funzione meta-discorsiva e intertestuale revisionando le modalità retrospettive e narrative delle opere passate.

Francis Turville-Petre, amico di Isherwood e suo compagno d'avventura nel periodo berlinese, viene introdotto con la descrizione citata da *Down there on a visit*:

In *Down there on a visit*, Francis appears as a character called Ambrose and is described as follows:

*His figure was slim and erect and there was a boyishness in his quick movements. But his darkskinned face was quite shockingly lined, as if Life had mauled him with its claws [...] And yet there was a kind of inner contemplative repose in the midst of him. It made him touchingly beautiful. He could have posed for the portrait of a saint.*

This is true to life, more or less, except for the last three sentences, which relate only to the fictitious part of Ambrose.<sup>229</sup>

Isherwood revisiona la descrizione del testo del '62 filtrando le deformazioni finzionali e riportando il vero aspetto dell'amico di vecchia data

---

<sup>229</sup> Ivi, p. 25. [In *Down there on a visit*, Francis appare come un personaggio di nome Ambrose ed è descritto come segue: *La figura era snella e dritta, e c'era qualcosa di fanciullesco nei suoi movimenti bruschi. Ma il viso, dalla pelle scura, aveva lineamenti sgradevoli, come se la Vita lo avesse straziato con i suoi artigli [...]* E tuttavia da lui emanava un'intima quiete contemplativa che gli donava una commovente bellezza. Avrebbe potuto posare per il ritratto di un santo. Una descrizione più o meno fedele, se si escludono le ultime tre frasi, connesse con il lato romanzesco di Ambrose; trad. it. cit., p. 28].

la cui bellezza lo avvicinava più ad un «aristocratico vizioso» che all'«asceta contemplativo» che caratterizza il personaggio.

Le citazioni di episodi precedentemente narrati hanno lo scopo di rileggere gli stessi e di assegnargli il significato pertinente. Il passo che abbiamo selezionato, citato nelle pagine di *Christopher and his kind*, è tratto da *Goodbye to Berlin*.

I doubt if Christopher managed to do any writing while he was with the Nowaks. True, there is a passage in *Goodbye to Berlin*:

*[...] I was trying to get on with my novel. It was about a family who lived in a large country house on unearned incomes and were very unhappy [...] Unfortunately, I found myself taking less and less interest in my unhappy family; the atmosphere of the Nowak household was not very inspiring.*

But here 'Isherwood' is playing to the gallery. The novel he seems to be referring to, *The memorial*, is described with wilful inaccuracy [...] 'Isherwood', merely because he has moved to the Simeonstrasse, feels that he has broken with his bourgeois literary past. Anything written about the upper classes is simply not worth reading, he implies [...] Such was a side-effect of Christopher's political awakening [...] Indeed I remember how, in the later thirties, he used to tell people that he had written about the Nowaks in order to debunk the cult of worker-worship as it was being practised by many would-be revolutionary writers.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Ivi, pp. 46. [Dubito che Christopher riuscisse a scrivere qualche riga durante il periodo trascorso presso i Nowak. Come risulta evidente anche in un brano di *Goodbye to Berlin*: [...] Cercavo invano di mandare avanti il mio romanzo, la storia di una famiglia che viveva di rendita in una grande casa di campagna ed era molto infelice. Passavano il tempo spiegandosi perché non potevano godersi la vita [...] Disgraziatamente, il mio interesse per la famiglia infelice andava sempre più diminuendo, non essendo propizia all'ispirazione l'atmosfera di casa Nowak. Ma qui «Isherwood» sta recitando per il loggione. Il romanzo al quale sembra alludere, *The memorial*, è citato con intenzionale imprecisione [...] Per il fatto di essersi trasferito in Simeonstrasse, «Isherwood» ritiene di aver rotto col proprio passato borghese. Con semplicismo, insinua che qualsiasi cosa venga scritta sulle classi alte non è degna di essere letta [...] Si tratta di un effetto collaterale del risveglio politico di Christopher [...] In verità, ricordo benissimo che, alla fine degli anni Trenta, diceva di avere scritto il capitolo sui Nowak per smitizzare il culto dei lavoratori così com'era stato praticato da tanti cosiddetti scrittori rivoluzionari; trad. it. cit., pp. 52-53].<sup>230</sup>

L'autocitazione revisiona sostanzialmente l'episodio narrato in *Addio a Berlino* e ne svela il contenuto autentico. Se Christopher è impossibilitato ad andare avanti nella scrittura di *The memorial* ciò non è dovuto alla perdita d'interesse per la storia della famiglia benestante come si narra nel testo del '39, ma al poco spazio che riesce a ritagliarsi nel minuscolo appartamento dei Nowak. La «recita per il loggione» è smentita quindi dal narratore di *Christopher and his kind* che rivela l'assoluta finzionalità della romanzesca conversione proletaria dell'animo del Christopher personaggio e quell'ideale abbandono della dimensione borghese. Non è un caso che lo stesso capitolo sui Nowak tentasse di svuotare l'abusata mitologia dei lavoratori praticata dai numerosi «would-be revolutionary writers».

Il terzo tipo di citazione che riscontriamo in *Christopher and his kind* ci dona in modo icastico il senso di revisione del mondo dell'autore e dell'opera autobiografica che lo racconta. Lo storico «I am a camera»<sup>231</sup> pronunciato dal Christopher Isherwood narratore di *Goodbye to Berlin* viene svuotato di tutta la costruzione retorica volta a sedurre il lettore:

'Isherwood' sits looking out of the window. According to the time scheme of the novel, he has only just arrived in Germany. He is detached foreign observer, getting his first impressions. 'I am a camera', he says to himself, 'quite passive, recording, not thinking' [...] In the next paragraph, 'Isherwood' listens to the whistling of young men down in the street below. It is after eight o' clock, so all the house doors have been locked, according to regulation, and the men must whistle until their girls throw down a house-key for them to enter with and come upstairs.

*Because of the whistling, I do not care to stay here in the evenings. It reminds me that I am in a foreign city, alone, far from home.*

'Isherwood' is playing to the gallery again. As little Mr Lonely-heart, with nobody to whistle for him, he invites the sympathy of the motherly or fatherly reader<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> C. Isherwood, *Goodbye to Berlin*, cit., p. 243.

<sup>232</sup> Ivi, pp. 49-50. [«Isherwood» è seduto, mentre guarda fuori dalla finestra. Secondo lo schema cronologico del romanzo, è appena arrivato in Germania. È l'osservatore straniero distaccato, che riceve le sue prime impressioni. «Sono una macchina fotografica» dice a se stesso «completamente passivo, non penso ma accumulo impressioni» [...] Nel paragrafo successivo «Isherwood» ascolta i fischi dei giovani giù in strada. Sono le otto passate. Hanno sprangato i portoni delle case secondo il regolamento, e i giovani devono fischiare finché le loro ragazze buttano giù la chiave con la quale possono entrare e salire nei loro appartamenti. Per

Isherwood va quindi a minare uno degli aspetti di maggiore interesse di *Goodbye to Berlin*. L'«I am a camera» esprime due caratteristiche portanti del testo sul periodo berlinese: il primo di ordine tematico è legato alla estraneità del protagonista al mondo in cui arriva; il secondo è invece connesso alla modalità retrospettiva che annuncia di narrare senza filtri, come una macchina fotografica. La revisione intertestuale dell'opera ci riconsegna l'occhio fotografico del narratore come un filtro fittizio atto da un lato a coprire di immagini elegiache i ricordi berlinesi e dall'altro a nascondere alcuni elementi referenziali importanti legati in maniera maggioritaria al *coming out* omosessuale dell'autore:

In real life, the whistling for him and he was afraid that Otto, who had a key, might show up unexpectedly and find them together and make a scene.<sup>233</sup>

---

*colpa di quei fischi non rimango volentieri qui la sera. Mi ricordano che sono in una città straniera, solo, lontano da casa mia.* «Isherwood» recita ancora per il loggione. Fa il piccolo Cuore Solitario, senza nessuno che lo chiami con un fischio mendicando la simpatia del lettore materno o paterno; trad. cit., pp. 56-57].

<sup>233</sup> *Ibid.* [Nella vita reale, il fischio lo avrebbe preoccupato solo in qualche occasione particolare, per esempio se un ragazzo gli avesse fischiato dalla strada per chiamarlo e fosse salito da lui, e allora ovviamente Christopher avrebbe avuto paura che Otto, in possesso della chiave, potesse comparire all'improvviso, inatteso, trovandoli assieme e facendo una scenata].



### 2.2.3 *In fieri*

Sebbene il diffuso carattere meta-discorsivo delle opere in studio sia stato messo in luce attraverso le istanze prefative e i rapporti intertestuali, sembra opportuno fornire alcuni esempi di metadiscorso puro inteso come sospensione della narrazione e discorso *in fieri* su di essa. Il metadiscorso problematizza la struttura del racconto, ne chiarisce il genere, le forme, il significato; è, al pari delle prefazioni, un luogo di discussione con il lettore; instaura un secondo livello narrativo che va a installarsi in quello primario interrompendolo, ottenendo quella che Genette definisce *metalessi*<sup>234</sup>, ovvero «narrare cambiando livello». È nel rapporto con il livello narrativo primario che il metadiscorso mostra le sue funzioni più interessanti. Genette ne individua tre: quella causale, che instaura un rapporto di causa ed effetto tra i due livelli di narrazione conferendo al livello meta-diegetico un carattere esplicativo; quella tematica che non implica continuità spazio-temporale tra diegesi e meta-diegesi; e quella definibile paradossalmente diegetica in quanto, non avendo alcun rapporto con il livello di narrazione primario, rappresenta una diegesi parallela.

Gasparini ha messo bene in evidenza il carattere singolare del metadiscorso delle opere autobiografiche che non sembra rispecchiare le tipologie dei livelli di *metalessi* genettiani essendo piuttosto funzionale alla discussione sul testo, alla sua definizione di genere e alla sua ricezione più appropriata. Se Gasparini suddivide le tipologie del metadiscorso tipico dell'autobiografia in *finzionale*, volta a evidenziare le caratteristiche letterarie del racconto di sé, *referenziale*, funzionale a una ricezione del racconto come vissuto autentico, e *ambigua*, tipica dei testi con i gradienti più vicini alla *fiction*. I testi in studio presentano messaggi meta-discorsivi che, come già dimostrato per le istanze prefative e intertestuali, oscillano tra le tre tipologie a cui vanno aggiunti due ulteriori livelli di discorso dovuti sia alla fisionomia dei nostri testi che alle dinamiche del caso di studio analizzato: da un lato il discorso sull'intera produzione

---

<sup>234</sup> G. Genette, *Figure III*, cit., p. 282.

autobiografica, dall'altro le diffuse dichiarazioni di impotenza verso la confessione autentica, veritiera e le dichiarazioni di inadeguatezza del filtro letterario utilizzato, metadiscorso tipico dell'autobiografia novecentesca.

Prenderemo in considerazione prima i tipi di meta-diegesi più vicini al carattere esplicativo della prima tipologia genettiana, mettendo in luce come in questi luoghi, l'autore fornisca elementi utili alla comprensione del testo:

Mi constante Ramón:

¿Deben tener fecha estas cartas? ¿O es mejor que no la tengan, porque eso las avejentaría? ¿Qué no se sepa en qué momento de la tierra nacieron y de qué cosecha son? ¿Es que quiero desconcertar a los tiempos que vendrán después de mí? Inútil. Se notará en ellas que son del pasado, pues toda carta que se va escribiendo va entrando en el buzón del pasado. Uno mismo recurre a una fecha cuando han corrido los años para saber que fue verdad esa fecha, para volver a ella, para situarse en el mapa de uno mismo y de los amigos.<sup>235</sup>

Siamo tra le pagine di *Cartas a mí mismo* in cui leggiamo delle ragioni di non datare le lettere. È una scelta anzitutto formale atta a non rendere “vecchie” le *cartas* che il narratore scrive a se stesso ma è chiaro che l'obiettivo principale sia quello di presentarle come retrospettive immediate, mancanti di un disegno organico predefinito. E difatti le *Cartas* non mancano solo di date ma anche di qualsiasi riferimento temporale che permetterebbe di contestualizzare i numerosi episodi del vissuto che si mescolano allo zibaldone delle riflessioni dal tempo presente. Il luogo metadiscorsivo rivela quindi nella domanda retorica posta dal narratore al sé del passato il carattere rapsodico delle *cartas* ramoniane, un ibrido di generi memorialistici tra l'epistola, il diario e l'autobiografia – la retrospettiva sul vissuto è l'istanza narrativa maggioritaria -, un'amara e nostalgica testimonianza del presente argentino che non ha bisogno di date perché non vuole che ci si ritorni su per collocarle sulla mappa del passato.

---

<sup>235</sup> R. Gómez de la Serna, *Cartas a mí mismo*, cit., p. 676. [Mio costante Ramón: devono essere datate queste lettere? O è meglio che non lo siano perché questo le potrebbe far invecchiare? Che non si sappia in che era del Mondo apparvero e a che raccolto appartengono? Voglio forse disorientare i tempi che verranno dopo di me? Inutile. Si noterà che sono passate, tutte le lettere che si scrivono entrano nella buca del passato. Col passare degli anni si fa riferimento a una data per sapere se quella data è vera, per ritornarci su, per collocarsi sulla mappa di se stessi e su quella degli amici; trad. nostra].

Distinguere i luoghi di metadiegesi da quelli di diegesi in *Ascolto il tuo cuore, città* di Alberto Savinio è decisamente complicato. Il testo autobiografico presenta una struttura e una fisionomia di genere ibrida nella quale è possibile scorgere le strutture del diario di viaggio, quelle dei Ricordi, e quelle dell'autobiografia pura. Nessuna istanza prefativa, pochi luoghi meta-discorsivi atti a confermare, attraverso artifici retorici differenti, il sostanzioso gradiente di finzionalità misto alla retrospettiva documentale:

[...] stamattina mi sono svegliato a Venezia; ma nel frattempo dove sono stato? Con questo in più che a Venezia il giro del mondo si compie molto più velocemente, perché nessuno, nemmeno a Venezia, dorme ventiquattro ore su ventiquattro. Chi sa? Tutto questo viaggio forse, tutto questo libro io l'ho vissuto in una notte di sonno a Venezia. Questo parlare scherzoso, questo trattare con ironia talvolta anche le cose e gli uomini più augusti, è forse la più sincera forma di amore, la più preziosa, la più pudica.<sup>236</sup>

Sebbene il tono del metadiscorso riprenda quello romanzesco e affabulatorio di tutto il testo, il narratore sembra dirci qualcosa in più: l'immagine del testo come sogno richiama il carattere ironico e allegro della narrazione, la forma più sincera, più preziosa, più pudica di trattare le cose, anche le più auguste. In una frase Savinio racchiude tutto il suo universo stilistico legato alla scrittura memorialistica che ritroviamo in *Tragedia dell'infanzia*, in *Infanzia di Nivasio Dolcemare* e in molti dei racconti di *Casa «la Vita»* e *Achille innamorato*.

Il testo metadiegetico di Isherwood che citiamo presenta delle caratteristiche simili a quella dei testi di Gómez de la Serna e Savinio e realizza difatti una funzione preminentemente esplicativa, ma, al posto di giustificare scelte morfologiche o stilistiche, fornisce un quadro chiaro dell'originale intenzione memorialistica di *Kathleen and Frank*:

About 1960, Christopher began to consider a project which he called *The Autobiography of My Books*; it was to be a discussion, as objective as possible, of the relation between his own life and the subject-matter of his books. The question asked would be: To what extent do these books describe their writer's life? In what ways and for what reasons do they distort or hide facts about it? How far do

---

<sup>236</sup> A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi, 2009, p. 45.

the writer's father-and mother- characters resemble to own parents? What are the main themes of these books and how they relate to the writer's personal problems? And so on. Before starting to write this *Autobiography*, Christopher tried thinking out loud about it by giving a series of lectures. But the lectures showed him he didn't know his subject sufficiently well. He needed to study his Family and his own childhood in depth.<sup>237</sup>

Il metadiscorso presenta anzitutto una componente intertestuale essendo chiaro come *L'autobiografia dei miei libri* che progettava nel '60 sarebbe diventato poi *Christopher and his kind*. Le domande che porta sono quelle a cui risponderà il testo del '76 dando una prova magistrale dell'identità isherwoodiana tra vita e opera. L'autore, richiamandosi al progetto precedente, chiarisce il senso dell'operazione memorialistica che ha stimolato la storia dei propri genitori: per scrivere *L'autobiografia* dei suoi libri ha bisogno di colmare le lacune relative alle vite di *Kathleen* e *Frank*. La realizzazione di quel progetto biografico infantile che aveva come titolo *The adventures of Mummy and Daddy* fornisce però una prospettiva singolare da cui rappresentare la propria infanzia che fa del testo isherwoodiano un esemplare raro nel campo della letteratura autobiografica.

La seconda tipologia metadiscorsiva che proviamo ad analizzare ha una funzione differente rispetto a quella descritta in precedenza. Con questo tipo di meta-diegesi gli autori si confrontano con i limiti dell'atto autobiografico, limiti di veridicità dovuti alle falle tipiche della retrospezione, come l'inaffidabilità della memoria o la ricostruzione artificiosa o indiretta dei ricordi nel tempo, e limiti della referenzialità dovuti al filtro e alla finzionalità del mezzo letterario. Ne *La sagrada cripta de Pombo* l'intero capitolo *Mi autobiografia* sembra

---

<sup>237</sup> C. Isherwood, *Kathleen and Frank*, cit., p. 362. [Intorno al 1960, Christopher cominciò a metter mano a un progetto che chiamò *The Autobiography of My Books*; voleva essere una discussione, il più oggettiva possibile, delle relazioni tra la sua vita e la materia dei suoi libri. Le questioni avanzate sarebbero state: Fino a che punto questi libri descrivono la vita del loro autore? In che modo e per quale motivo essi trasfigurano o nascondono i fatti che lo riguardano? Quanto lontanamente i personaggi del padre e della madre assomigliano ai propri genitori? Quali sono i temi principali di questi libri e come si rapportano ai problemi personali dello scrittore? E così via. Prima di iniziare a comporre questa *Autobiografia*, Christopher cercò di lavorarci oralmente con una serie di letture. Tuttavia quelle letture gli mostrarono che non conosceva abbastanza bene il proprio oggetto di studio. Aveva bisogno di studiare a fondo la sua Famiglia e la sua stessa infanzia; trad. nostra].

ricoprire un ruolo metadiscorsivo: è scritto con un carattere più piccolo e interrompe la narrazione dedicata agli episodi e ai personaggi del Caffè letterario:

La misma autobiografía tiene que ser una cosa incompleta, pintoresca, de elemental autoinspección. Aquí está. Es como una carta en que se habla de uno y tiene la desgana - aunque sin prescindir de la veracidad - con que se redactaron esas notas sobre uno mismo que nos pidió aquel desconocido [...]. Y como siempre, al plantearme la necesidad de mi autobiografía, he pensado cómo la tendría que hacer para que me la hiciese perdonar un humorismo suficiente mezclado a ella. ¿Cómo? «Pues haciéndola meticulosa hasta la ridiculez, y profusa en retratos hasta la “estulticia última”», me respondí. Esa desproporción entre lo ningún grande hombre que soy y la documentación de grande hombre con que adorno mi autobiografía, es lo que de más humorístico hay en ella, con la dos notas de lo humorístico, burla y emoción.<sup>238</sup>

Il problema posto dall'autore chiama in causa la questione del rapporto tra il filtro della letteratura e la veridicità della retrospezione. La diffrazione tra il Ramón che appare nel piccolo capitolo autobiografico e il Ramón autore reale è il risultato di una scelta che l'autore fa a partire dalla impossibilità di rappresentarsi veridicamente in letteratura. L'abbondare di particolari meticolosi e di episodi fittizi ha lo scopo di aumentare il gradiente di finzionalità del testo dell'autore madrileni.

L'impossibile rappresentazione veritiera e referenziale della propria personalità è affrontato in *Tragedia dell'infanzia* chiamando in causa il lettore:

S'illude qualcuno di penetrare le nostre scritture? Di scoprire attraverso la parola scritta il segreto del nostro pensiero? Come Narciso nello stagno, colui non vede

---

<sup>238</sup> R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, cit., 559. [La stessa autobiografia deve essere una cosa incompleta, pittoresca, di elementare autoispezione. Ecco qui. È come una lettera in cui si parla di qualcuno con la stessa svogliatezza – pur non prescindendo dalla verità – con cui scrivemmo quelle note su noi stessi che ci chiese quello sconosciuto [...]. E come sempre, nel pensare alla necessità della mia autobiografia, ho pensato a come procedere per farmi perdonare la dose sufficiente di umorismo che in essa è mescolata. Come? «Rendendola meticolosa fino al ridicolo, e prodiga nei ritratti fino all'ultima stoltizia», mi risposi. Questa sproporzione tra l'uomo per niente grande che sono e la rappresentazione del grande uomo con cui adorno la mia autobiografia, e di quanto di più umoristico c'è in essa, unitamente alle due note di ciò che è umoristico: riso e sentimento; trad. nostra].

noi ma se stesso, riflesso in questi specchi misteriosi e ingannatori che noi chiamiamo libri. Questo paziente e fatale trascrivere ricordi e fantasie, in effetto non è se non un monologo geloso. La lettera appare, ma come nelle scritture sacre, lo spirito rimane indecifrabile.<sup>239</sup>

Narciso e le sacre scritture rendono appieno il senso inaccessibile dei ricordi saviniani. Il paradosso individuato nei luoghi dedicati al lettore sembra trovare rilevanti conferme all'interno del testo. I meccanismi svelati da Savinio e la descrizione quasi didascalica del suo metodo memorialistico, lungi dal fornire punti di riferimento utili alla lettura, lasciano i destinatari dell'opera in balia dell'ambiguità. La scrittura è molto lontana da una comunicazione sincera e se anche la forma, la «lettera», appare ben visibile, è impossibile comprenderne il significato originale, lo «spirito». Le immagini e i ricordi che compongono il testo sono perciò destinate all'oblio. Nessun altro al di fuori dell'autore può leggerne il significato:

Della città marittima nella quale soggiornammo alcuni giorni, serbo un ricordo come di città veduta in sogno. La sua immagine, dalla quale uno squisito sceveramento della memoria ha escluso qualunque reminiscenza diurna, è tutta chiusa in una notte luminosa. Il suo nome né allora né di poi mi riuscì conoscerlo. Tentai più volte di trovarlo sui mappamondi e sulle carte geografiche, ma sempre invano. Scomparsa dalla faccia del mondo più che per terremoto o altro simile sconvolgimento, quella mirabile città non sopravvive in nessun'altra parte, fuorché nella sede più gelosa della mia memoria. Ma qui essa vivrà finché io stesso avrò un alito di vita. La mia morte anche per essa sarà l'ultimo, definitivo cataclisma.<sup>240</sup>

L'ossessiva esigenza didascalica e metadiegetica di Leiris sembra andare oltre il semplice svelamento dei meccanismi memorialistici; le continue digressioni esplicative sembrano comunicare un disagio latente che neanche la scrittura autobiografica riesce a chiarire: che lui voglia «ou non» anche l'autobiografia, la letteratura di confessione attraverso la quale aveva cercato una forma di autenticità totale, si rivela allegorica, finzionale:

Me voici loin de ce que je me proposais de raconter en abordant l'avant-dernière partie d'un chapitre consacré à ce qui, parmi les événements de ma vie, se rattache

---

<sup>239</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 80.

<sup>240</sup> Ivi, p. 47.

pour moi au thème de l'«homme blessé». A mesure que j'écris, le plan que je m'étais tracé m'échappe et l'on dirait que plus je regarde en moi-même plus tout ce que je voi devient confus, les thèmes que j'avais cru primitivement distinguer se révélant inconsistants et arbitraires, comme si ce classement n'était en fin de compte qu'un sorte de guide-âne abstrait, voire un simple procédé de composition esthétique.<sup>241</sup>

È evidente che siamo molto distanti, potremmo dire nella posizione diametralmente opposta, rispetto a dove l'autore si era proposto di arrivare. Oltre a vacillare l'intenzione di poter scrivere un racconto autobiografico totalmente autentico, sembra quindi fallire anche il proposito di ricercare attraverso la scrittura quella «catharsis», quella ricostruzione dell'equilibrio esistenziale che la terapia psicoanalitica aveva destabilizzato. La confusione suscitata dalla scrittura di sé mostra all'autore l'inconsistenza del suo progetto autobiografico che si rivela quindi un «simple procédé de composition esthétique».

Étant toujours ou au-dessous ou au-dessus des événements concrets je reste prisonnier de cette alternative: le monde, objet réel, qui me domine et me dévore (telle Judith) par la souffrance et par la peur, ou bien le monde, pur phantasme, qui se dissout entre mes mains, que je détruis (telle Lucrèce poignardée) sans jamais parvenir à le posséder. Peut-être s'agit-il surtout pour moi d'échapper au dilemme en trouvant un moyen tel que le monde et moi – l'objet et le sujet – nous nous tenions debout l'un devant l'autre, de plain-pied, comme devant le taureau se tient le *matador* ?<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 127. [Eccomi giunto lontano da quanto mi proponevo di raccontare iniziando la penultima parte di un capitolo consacrato a ciò che, tra gli avvenimenti della mia vita si riconnette per me al tema dell'«uomo ferito». Più scrivo, più mi sfugge il piano che mi ero tracciato e si direbbe che, più guardo in me stesso, più diviene confuso tutto quanto vedo; giacché i temi che prima credevo di distinguere si rivelano inconsistenti e arbitrari, come se la mia classificazione fosse solo una specie di falsariga astratta, oppure un semplice processo di composizione estetica; trad. it. cit., p. 111].

<sup>242</sup> Ivi, p. 200. [Resto sempre al di sotto o al di sopra degli avvenimenti concreti e mi trovo prigioniero di questa alternativa: il mondo, oggetto reale, che mi domina e mi divora (come Giuditta) per mezzo del dolore e della paura, o il mondo, puro fantasma, che mi dissolve tra le mani e che distruggo (come Lucrezia pugnalata) senza arrivare mai a possederlo. Forse si tratta soprattutto, per me, di sfuggire al dilemma trovando un mezzo che consenta al mondo e a me, l'oggetto e il soggetto, di stare in piedi l'uno davanti all'altro, come sta il *matador* di fronte al toro?; trad. it. cit., p. 173].

Nel descrivere ancora una volta la dicotomia irrisolvibile tra Lucrezia e Giuditta, tra un mondo reale e famelico e un mondo fantasma e dissolubile, Leiris sintetizza in modo particolarmente efficace l'essenza dell'atto autobiografico de *L'âge d'homme*; il dilemma rende infatti l'indugio della scrittura leirisiana perennemente sospesa, perennemente in bilico tra questi due mondi, desiderosa di contenere entrambi, speranzosa di poter ricercare ancora un legame tra l'Io e il Mondo, tra il Soggetto e l'Oggetto, tra il Toro e il Matador.



## 2.3 Modo e Voce

Nei paragrafi precedenti abbiamo osservato le caratteristiche del caso di studio attraverso i luoghi prefativi, i richiami intertestuali e i momenti meta-discorsivi dei testi. Le prime campionature hanno mostrato in che modo un sistema di testi autobiografici possa fornire un punto di vista privilegiato da cui osservare il genere e interpretare le singole opere. Se il presente studio ha più volte chiarito, attraverso l'introduzione e le numerose prefazioni ai paragrafi, l'obiettivo di osservare il genere autobiografico da un punto di vista equidistante dai poli della finzionalità e della referenzialità, sembra opportuno precisare che il paragrafo che segue prende in esame i testi attraverso caratteristiche e stilemi più vicini ai generi finzionali che a quelli memorialistici. È sufficiente fornire un piccolo cambiamento di glossario del discorso che si sta provando a tracciare per comprendere come l'approccio alle forme dei testi sia differente: se fino alle soglie del testo e per i rimandi intertestuali (prefazioni attoriali escluse) ci siamo avvalsi spesso della convenzionale identificazione della voce del narratore autobiografico con quella dell'autore, il paragrafo che segue prova a smontare la canonica identità autore-narratore-personaggio per comprendere in che modo anche in campo autobiografico lo stesso autore reale possa produrre numerosi sistemi di idee, o, per esprimerci con Booth, numerosi autori impliciti<sup>243</sup>, da cui narrare la storia della propria vita, nel caso di narrazione omodiegetica, o quella dell'eroe-personaggio, nel caso di narrazione eterodiegetica.

Faremo riferimento ad alcuni degli strumenti più straordinari che gli studi sulla narratologia hanno consegnato all'analisi dei testi, storia a cui faremo riferimento *en passant*, cercando di mostrare in che modo questi strumenti possano essere fecondi per osservare le caratteristiche proprie del genere autobiografico e le dinamiche del nostro *case study*.

---

<sup>243</sup> Cfr. W. Booth, *Retorica della narrativa*, cit.

In uno studio<sup>244</sup> del 1998, Meneghelli ricostruisce le linee cronologiche e ideologiche del discorso sulla narratologia soffermandosi in particolare sul concetto di punto di vista. A Henry James e ai concetti di *visione indiretta*, *prospettiva ristretta* e *personaggio riflettore* si devono i primordi del discorso sul concetto di punto di vista in letteratura che la studiosa riunisce nella linea anglosassone formata dagli studi dello scrittore del *Portrait of a lady*, di Lubbock e Beach<sup>245</sup> e che influenzano gli studi sulla narratologia fino agli anni Sessanta. Tra i momenti più rilevanti del percorso che porta alla sistematizzazione di Gerard Genette, la Meneghelli individua gli studi di Friedmann sul punto di vista, il fondamentale *Die typischen Erzählsituationen im Roman* di Stanzel, pubblicato nel 1955 e soprattutto le due opere che hanno cercato di approcciarsi alla narratologia fuggendo dall'«imperialismo» che aveva fatto del punto di vista una chiave di volta dell'analisi e della teoria narrativa<sup>246</sup>, ovvero *Chi racconta nel romanzo* di Kayser (1958) e *Retorica della narrativa* di Wayne Booth (1964): il primo tenta di individuare gli elementi che caratterizzano il narratore e l'atto narrativo senza far riferimento a tipologie preimpostate, il secondo invece, evidenziando i limiti del concetto di *punto di vista*, dimostra come questo sia solo uno degli elementi che caratterizzano la tipologia di narratore che prende la parola. In *Figure III* Genette sembra riordinare l'enorme massa di concetti degli studi precedenti dalla restrizione di campo di James, al punto di vista come filtro di informazioni di Booth. La nota articolazione delle istanze narrative in modo e voce aggiorna in maniera incisiva il concetto di punto di vista inglobandolo nelle varie prospettive di narrazione, nelle varie modalità da cui può essere raccontata una storia, modalità che vanno distinte dalle caratteristiche di voce.

Tra gli studi sul genere autobiografico *The narratology of autobiography* (1997) di Alexander Zweers e *Memory & narrative. The weave of life-writing* (1998) di James Olney sono quelli che sembrano applicare in modo più incisivo gli strumenti della narratologia al racconto di sé. Entrambi gli studi si focalizzano anzitutto su un confronto tra i meccanismi della memoria e quelli della narrativa. Zweers aggiorna la distinzione tipica tra Io esperienziale e Io

---

<sup>244</sup> D. Meneghelli, *Teorie del punto di vista*, Firenze, La nuova Italia, 1998.

<sup>245</sup> Meneghelli fa riferimento a *The art of fiction* di James del 1888, a *The craft of fiction* di Percy Lubbock del 1921 e a *The method of Henry James* di Joseph Warren Beach del 1921.

<sup>246</sup> Ivi, p. 191.

narrativo aggiungendo una terza entità, l'Io re-esperienziale, ovvero la soggettività filtro che recupera e rilegge il passato donandogli un disegno narrativo. Olney mette evidenza la relazione isomorfica tra l'atto memorialistico e l'atto narrativo facendo riferimento a casi esemplari in cui la retrospezione memorialistica assume modalità narrative eterogenee:

What about Rousseau, who so multiplies and disperses the *I* in the *Dialogues* that the concept of the self-sameness has no meaning? What about Gertrude Stein, whose *I* belongs to Alice. B. Toklas? or Franz Kafka, who substitutes *I* for *he* and *he* for *I* with such astonishing rapidity? Or Richard Wright, whose *I* in *Black Boy* is clearly *he*, thought the fact is never acknowledged? Or Macime Hong Kingstom, who claims that she had infinite difficulty understanding and writing the character *I* in grade school? Or Nathalie Sarraute, whose *I* in *Childhood* is split into a dialogic *I* and *you*? Or Christa Wolf and Ronald Fraser, who, in *Patterns of Childhood* and *In Search of a Past* respectively, employ every pronouns but *I* until the final pages? What about Rimbaud, who wrenched grammar into a defining phrase for the modern world with his *Je est un autre*? And most of all, what about Beckett, whose *Not I*, a very short play in which the only speaking character, Mouth, recounts a life story, but each time it begins to appear to be her story she cries out with frantic intensity?<sup>247</sup>

L'elenco di Olney dimostra come differenti strutture narratologiche possano rappresentare caratteristiche di modo e voce profondamente diverse anche nei casi di narrazione autodiegetica a focalizzazione interna. Lo stesso Genette, in *Figure III*, nella magistrale analisi del narratore della *Recherche*

---

<sup>247</sup> J. Olney, *Memory and narrative. The weave of life-writing*, University of Chicago, 1998, p. 230. [Che dire di Rosseau, che moltiplica e disperde talmente l'Io nei *Dialoghi* che il concetto di auto-coscienza perde di significato? E che dire di Gertrude Stein, il cui Io appartiene a Alice B. Toklas? O di Franz Kafka, che sostituisce Io con *egli* ed *egli* con Io con una rapidità stupefacente? O di Richard Wright, il cui Io in *Black Boy* è chiaramente *egli*, benché la cosa non venga mai ammessa? O di Macime Hong Kingstom, che sostiene di aver avuto enormi difficoltà a comprendere e descrivere il personaggio Io alle elementari? O di Nathalie Sarraute, il cui Io in *Childhood* è scisso in un dialogico Io e Tu? O di Christa Wolf e di Ronald Fraser che, rispettivamente in *Patterns of Childhood* e in *In Search of a Past*, impiegano tutti i pronomi tranne Io fino alle pagine finali? Che dire di Rimbaud, che rivoluzionò la grammatica in una frase rappresentativa del mondo moderno col suo *Je est un autre*? E soprattutto, che dire di Beckett, nel cui *Not I*, un piccolo dramma in cui l'unico personaggio parlante, Mouth, racconta una storia, scoppia a piangere con scomposta intensità tutte le volte che questa si rivela essere la storia della sua vita?; trad. nostra].

proustiana, mostra come le istanze narrative di voce e modo restano distinte anche nel racconto in prima persona, cioè quando sono assunte dalla stessa identità: «l'identità di persona non deve mascherare la diversa funzione»<sup>248</sup>; il narratore sa sempre più del protagonista anche se il protagonista è lui stesso, la focalizzazione sull'eroe è quindi un artificio narrativo sia in prima che in terza persona.

L'obiettivo di questo paragrafo è quello di analizzare le istanze narrative dei testi confrontando, attraverso linee di tendenza e singoli casi, le connessioni di voce e modo che gli autori propongono nelle molteplici tappe autobiografiche. La distinzione tipologica per caratteristiche di voce (dalla narrazione eterodiegetica a quella autodiegetica) rappresenta solo il piano delle ascisse con cui le ordinate di modo, tipologicamente meno definibili, andranno a incrociarsi.

---

<sup>248</sup> G. Genette, *Figure III*, cit., p. 241.

### 2.3.1 Egli

Genette definisce eterodiegetico quel tipo di racconto nel quale il narratore è assente dalla storia, aggiornando la convenzionale definizione di narrazione in terza persona, errata in quanto non coprirebbe i casi in cui pur narrando in terza persona il narratore prende la parola. Il narratore eterodiegetico non è quindi interno alla storia, non ha ipoteticamente alcuna relazione con gli eventi e con i personaggi di cui parla. Questa tipologia narrativa sembrerebbe la più distante dalla struttura tipica di un testo autobiografico, eppure esistono autobiografie in terza persona ed esistono autobiografie con narratore eterodiegetico. Scrivere di sé attraverso un personaggio denota intenzioni letterarie diverse rispetto all'egotismo caratteristico del racconto di sé, intenzioni che possono essere legate a motivi personali, sottendendo la volontà di mascherarsi dietro il filtro letterario del personaggio, o a motivi puramente artistici atti a creare un racconto romanzesco dalla materia biografica.

La produzione autobiografica di Alberto Savinio presenta in gran parte dei testi una narrazione di tipo eterodiegetico. La sperimentazione di tipologie narratologiche differenti è uno degli strumenti più utili all'autore per trasfigurare la materia biografica narrata e mescolare le caratteristiche dei generi letterari. *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, pubblicato nel 1941, è un racconto di infanzia che, allo stesso modo della *Tragedia* pubblicata quattro anni prima, sembra circoscrivere il movimento retrospettivo dai primi anni dell'infanzia all'adolescenza ma che presenta in numerose parti del testo riferimenti ad altri periodi esistenziali e al momento della scrittura. È proprio nei punti in cui il racconto torna al momento della scrittura che è interessante analizzare le caratteristiche di voce e modo del narratore saviniano:

[...] il compito di custodire la memoria di quell'episodio, di tramandarla ai posteri, Nivasio lo ha devoluto a se stesso e lo assolve come un sacro dovere. Lo specchio incorniciato di palme dorate, che dal marmo del caminetto levava la sua luce appassita al soffitto carico di stucchi, creava un'illusoria continuazione di quella

camera piena d'ombra e di fato, e una felice anticipazione assieme della sorte del nascituro, la cui vita, infatti, si va consumando dentro il mondo degli specchi.<sup>249</sup>

L'alternanza tra il passato prossimo e il presente lega la figura passata del protagonista al narratore del presente della scrittura. Il «sacro dovere» di trasmettere la propria storia alla posterità e l'immagine degli specchi presentano la passione memorialistica come un'attitudine destinata a essere in futuro un'attività prediletta dal protagonista. La prolessi narrativa fa emergere non solo la voce eterodiegetica, già individuabile dalle prime righe del racconto, ma anche il modo in cui la storia è narrata: la focalizzazione zero emerge dalla previsione in stile epico delle attitudini future del protagonista nascituro:

Dopo questa introduzione apodittica, sarà più facile capire taluni squilibri nel destino di Nivasio Dolcemare, giustificare quella fama di figlio di famiglia che gli sta addosso come una crosta, e che nessuno, e lui meno di tutti, è riuscito ancora a capire se gli giova o gli nuoce. Per Nivasio Dolcemare, la tempestiva determinazione dell'ambiente è più necessaria che per altri. Questo uomo così «umano», nessuno sa dire in quale categoria sia da essere allogato. La sua qualità sociale sfugge al giudizio comune, non corrisponde a nessuna classificazione in uso; né basta la sua persona buona volontà, la sua riconosciuta modestia a farlo accettare dalla norma.<sup>250</sup>

L'acuto ritratto del protagonista e la nota di “regia” evidenziano, allo stesso modo della prolessi citata in precedenza, le caratteristiche della narrazione saviniana: il narratore conosce a fondo il protagonista tantoché ne gestisce la descrizione per assicurarne una opportuna ricezione da parte del lettore; sa di Nivasio Dolcemare cose che sono ignote al protagonista stesso come le sue qualità nascoste. La «tempestiva determinazione dell'ambiente» rivela i due piani di narrazione: da un lato il piccolo Nivasio, dall'altro l'ostile società borghese che lo circonda. Se il filtro eterodiegetico è costante, quello della focalizzazione varia notevolmente passando da un personaggio all'altro anche se lo sguardo che prevale è quello del piccolo Nivasio:

---

<sup>249</sup> A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 574.

<sup>250</sup> *Ibid.*

La solitudine del duca d'A. nella panca della legazione d'Italia, era variamente commentata. La duchessa non tornava sotto il tetto coniugale se non per periodi molto brevi e spaziatati. Si sapeva che nel frattempo, ebbra di felicità, essa correva le fastose capitali dell'Occidente in compagnia di un principe romano. Il duca era triste, dignitoso, abbottonatissimo. Le disavventure coniugali di questo siculo di gran sangue erano così note, che Nivasio stesso, e quantunque il commendatore Visanio e la signora Triglionia evitassero in sua presenza «certi discorsi», vedeva per virtù d'immaginazione levarsi dalla fronte del duca d'A. due corna immense e ramosi, che trasformavano la testa di questo diplomatico in un vivente attaccapanni.<sup>251</sup>

Il cambio di prospettiva è notevole: l'episodio della triste storia del Duca di A. viene prima presentato tramite le reazioni degli adulti, poi dal punto vista immaginativo del piccolo protagonista e delle sue visioni surreali.

La focalizzazione interna fissa domina invece uno dei racconti più straordinari di *Casa «la Vita»* il cui protagonista è sempre lo pseudonimo Nivasio Dolcemare:

Non sempre si ode in casa Dolcemare il rumore della macchina che macina la felicità. Ma quando la macchina tace, è segno che il deposito della felicità è pieno. Di notte, quando Maria dorme nella sua camera, la testa irta di papigliotti come la testa della Medusa e la faccia unta di crema; e nella loro camera dormono Angelica e Ruggero in un leggero lezzo di pulcini; e Giulio lascia finalmente riposare in fondo al letto le sue piote di melassa [...] e solo Nivasio veglia nella notte alta, egli sente allora intorno a sé il pieno della felicità che allaga la sua casa e sta per traboccare.<sup>252</sup>

Il brano citato è tratto da *Mia madre non mi capisce*. La focalizzazione è interna su Nivasio di cui si riportano i pensieri, le solitarie visioni notturne e la sua zoomorfa e affettuosa descrizione di Maria, Ruggero e Angelica, nomi reali della moglie e dei figli dell'autore. La riflessione interrompe il racconto che partendo da un piccolo episodio biografico, contestualizzato in una non definita sera del trentuno dicembre, assume caratteri simbolici rilevanti: Nivasio torna a casa e si prepara per la cena di festa. La felicità condivisa con gli ospiti è

---

<sup>251</sup> Ivi, p. 604.

<sup>252</sup> A. Savinio, *Mia madre non mi capisce*, in Id., *Casa «la Vita»*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 173-174.

interrotta dal ricordo dell'agonia della madre defunta che sembra ritornare come un senso di colpa mal rimosso:

Il lamento echeggia vicinissimo. Nivasio si china. Per terra c'è una gallina. Una gallina piccola piccola. È suo il lamento. Che dice? Nivasio si china anche di più, avvicina l'orecchio al becco della piccola gallina, ode come un nodo di parole «I...ono...tu...ade». Nivasio sta in ascolto. La piccola gallina ripete ancora, insistente, angosciata: «I...ono...tu...ade...». La prima idea di Nivasio è di chiudere la porta dello studio, poi quella della stanza, frapporre una doppia barriera sia pure di legno tra la piccola gallina e gli ospiti [...].<sup>253</sup>

Nivasio chiude difatti la porta, ma lo fa rimanendovi all'interno con la figura spettrale della madre-gallina, in quel buio che «vede come in pieno giorno»<sup>254</sup>, permettendole di ritrovare «il suo pulcino». La parte finale del breve racconto, carica di significati simbolici legati all'infanzia e alla figura edipica e autoritaria della madre-gallina verso la quale il protagonista sembra avere un atteggiamento controverso, fornisce un elemento ulteriore di comprensione del modo di narrazione saviniana. Il narratore eterodiegetico fornisce non solo una visione globale dell'episodio dal punto vista del protagonista ma ne rappresenta anche il campo uditivo che assume un ruolo fondamentale nella trama. L'«Io sono tua madre» non compreso è il punto di arrivo di tutta la percezione uditiva di Nivasio che il narratore descrive in modo puntuale: «echeggia vicino a lui un lamento molto fioco ma immensamente triste», «Pare a Nivasio di riudire una voce profondamente nota, tragicamente familiare», «il lamento torna a echeggiare», «Grido di gallinaccio strozzato e prolungato», «Ora quello stesso grido echeggia vicino a lui, alla sua destra, ma fioco fioco, come l'ombra, il fantasma di quel grido», «Il lamento echeggia vicinissimo»<sup>255</sup>.

Nel racconto *Solitudine*, presente nella raccolta *Il signor Dido* pubblicata tra il 1943 e il 1945 sul «Corriere della Sera», il narratore narra della giornata tipo del signor Dido, altro personaggio autobiografico che appare negli scritti tardi dell'autore:

---

<sup>253</sup> Ivi, p. 180.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*



Ogni mattina, il signor Dido apre la giornata con la lettura del giornale. È la prima invasione che il signor Dido subisce. Al signor Dido sarebbe facile chiudersi a questa invasione. Gli basterebbe non leggere il giornale. Ma come rinunciare a riprendere contatto ogni mattina col mondo?<sup>256</sup>

La narrazione, allo stesso modo di quella di *Mia madre non mi capisce*, è eterodiegetica a focalizzazione interna sul punto di vista del protagonista. La giornata tipo del signor Dido è narrata dai suoi occhi, dal senso di invasione che lo coglie durante la lettura dei giornali, dalle domande esistenziali con cui il narratore rappresenta i dubbi del protagonista: «Di chi la colpa: di lui o degli intellettuali?», «Infelicità del nostro tempo, o infelicità ‘privata’ di lui, signor Dido?»<sup>257</sup>:

Molti contemporanei del signor Dido, inorriditi dalla ‘dispersione’ del nostro tempo, si rifugiano nella musica prebeethoveniana, come in una oasi sicura. Così architettonica! Così priva di dubbi! Così serena! Meno il signor Dido. Anima profondamente romantica, il signor Dido non solo rifugge la dispersione ma la ama. Farsi portare da questo mare tempestoso e infinito, egli lo preferisce all’approdare a qualsiasi porto. Solo che anche in questo dolce e disperato naufragare, egli vorrebbe simpatia; e trascinarsi dietro tutti gli uomini, tutte le donne: tutta l’umanità: tutto l’universo.<sup>258</sup>

Il narratore riporta i pensieri più profondi di Dido descrivendo dal suo punto di vista quasi come in un monologo interiore. Dal sentimento di comunione espresso con enfasi ascendente emerge un amaro ritratto dell’artista da vecchio: se la focalizzazione interna sui personaggi modellati sulla materia autobiografia dell’infanzia riporta l’energia sovversiva di pensieri e parole di artisti giovani quali Nivasio o Animo, il narratore di *signor Dido* riporta con la notevole forza descrittiva che distingue i narratori saviniani, i sentimenti e le visioni di un uomo anziano, solitario che cerca affannosamente la simpatia con il mondo intero.

Le sezioni di testo citate da Savinio hanno mostrato differenti caratteristiche di modo all’interno dello stesso campo eterodiegetico di voce. La

---

<sup>256</sup> A. Savinio, *Solitudine*, in Id., *Il signor Dido*, Milano, Adelphi, 1992, p. 61.

<sup>257</sup> Ivi, pp. 61-63.

<sup>258</sup> Ivi, p. 65.

narrazione eterodiegetica saviniana, rispettando le caratteristiche di questa tipologia narratologica, rappresenta un caso raro nel campo letterario autobiografico. Caso reso ancor più raro dagli pseudonimi dei protagonisti riconducibili all'identità dell'autore reale solo attraverso elementi esterni al testo. È molto più diffuso invece quel modello di voce eterodiegetica in cui la narrazione in terza persona sembra dovuta solo alla sostituzione per enallage del pronome.

L'operazione di sostituzione del pronome assume nelle pagine di *Kathleen and Frank* un valore narratologico interessante. Il testo è anzitutto una biografia sulla vita dei genitori dell'autore, tuttavia la trama maestra che segue attraverso i carteggi e i diari di Kathleen le vite dei coniugi Isherwood, è spesso interrotta da rimandi paralleli alla vita dell'autore reale, attraverso l'*egli* relativo al Christopher personaggio:

Christopher, her elder son, revolted early and passionately against the cult of the Past. As an adolescent orphan he was subjected to reminders by schoolmasters and other busybodies of his obligations to the memory of Frank, his Hero-Father. So he learnt to hate and fear the Past because it threatened to swallow his future. Later, when this threat had been proved empty and even pathetic, he felt no more than an affectionate exasperation with Kathleen for what seemed to him to be her kind of sulking.<sup>259</sup>

È la prima apparizione del personaggio Christopher. Il narratore, che ha introdotto Kathleen proprio attraverso il tema del diario e la funzione memorialistica che assume per la donna, mostra da subito (oltre alla evidente voce eterodiegetica) la differente focalizzazione rispetto ai due personaggi: una focalizzazione esterna e biografica per il racconto della vita di Kathleen, che comincia a scrivere il suo primo diario «probabilmente» per un innamoramento giovanile, e interna per il racconto della vita di Christopher della quale

---

<sup>259</sup> C. Isherwood, *Kathleen and Frank*, cit., p. 2. [Christopher, suo figlio maggiore, si ribellò presto e appassionatamente al culto del Passato. Diventato orfano da adolescente, fu costretto al ricordo dagli insegnanti e dagli altri ficcanaso dei suoi obblighi nei confronti della memoria di Frank, il suo Padre-Eroe. Così imparò a odiare e temere il Passato dacché questo minacciava di ingoiare il suo futuro. Più tardi, quando questa minaccia si rilevò infondata, nonché patetica, con Kathleen egli sentì più di un'affettuosa esasperazione per quello che gli sembrava essere una sua specie di disapprovazione; trad. nostra].

ripercorre fedelmente alcune tappe come il momento nodale del nuovo approccio alla «contemplazione del passato»:

Nevertheless, Christopher grew up to become a recorder, too, and so, willy-nilly, a celebrant of the Past; he began to keep a diary and to write autobiographical novels. Today he finds it hard to explain himself why he never asked Kathleen to let him read her diary while she was alive – perhaps he was still superstitiously afraid of getting entangled in the spider's web of the memories. His failure to express his interest was unkind, in any case, for Kathleen would surely have enjoyed showing it to him, thought she never even hinted at this.<sup>260</sup>

Il passo in questione mette in luce l'affine passione di Kathleen e Christopher per la scrittura diaristica e fornisce numerosi elementi per comprendere la funzione dell'enallage narrativa all'interno di questa pseudo-biografia. La funzione è duplice: da un lato una funzione narrativa atta a ridurre la focalizzazione sul narratore confondendola con quella interna sul personaggio di Christopher, evitando un ingombrante Io narrante che avrebbe, forse, alterato la forma biografica; dall'altro una funzione puramente memorialistica che pur non confermando l'identità tra autore, narratore e personaggio-Christopher, traccia le origini genealogiche della vita dell'autore reale con un'operazione che sembra riallacciarsi al *topos* genealogico delle *Vitae* settecentesche.

---

<sup>260</sup> *Ibid.* [Tuttavia, Christopher finì per diventare un cronista e, volente o nolente, un sacerdote del Passato; cominciò a tenere un diario e a scrivere racconti autobiografici. Oggi trova difficile spiegare a se stesso perché non abbia chiesto a Kathleen di lasciargli leggere il suo diario mentre era ancora in vita – forse era ancora superstiziosamente spaventato all'idea di restare impigliato nella ragnatela dei ricordi. L'impossibilità a manifestare il proprio interesse era ad ogni modo crudele, Kathleen sarebbe stata certamente felice di mostrarglielo, benché non vi facesse mai riferimento; trad. nostra].

### 2.3.2 Io, egli

Quando Marcel scrive: «Scorsi un uomo sulla quarantina, molto alto e piuttosto grosso, dai baffi nerissimi e che, battendosi nervosamente una giannetta sui pantaloni, fissava su di me due occhi dilatati dall'attenzione», fra l'adolescente di Balbec (il protagonista) che scorge uno sconosciuto, e l'uomo maturo (il narratore) che racconta la stessa storia varie decine d'anni più tardi, e sa benissimo che lo sconosciuto era Charlus (e tutto ciò che significa il suo atteggiamento), l'identità di persona non deve mascherare la diversa funzione [...].<sup>261</sup>

La citazione genettiana mostra come differenti funzioni di modo possano investire anche il racconto autobiografico che nella sua identità strutturale tra narratore e personaggio dovrebbe presentare una narrazione autodiegetica a focalizzazione interna sul personaggio-protagonista; come conferma Genette: la restrizione di campo è invece «altrettanto artificiale in prima persona che in terza»<sup>262</sup>. La struttura narrativa tipica del testo autobiografico produce infatti un meccanismo paradossale che porta il narratore a una esposizione maggiore per la sua ovvia implicazione nei fatti narrati di cui può fornire interpretazioni differenti.

Il noto esempio proustiano dimostra come la ipotetica e “referenziale” differenza cronologica ed esperienziale tra il narratore e il personaggio possa essere messa in evidenza da focalizzazioni differenti che, soprattutto nei luoghi del testo in cui il gap tra le due soggettività è maggiore, sembra assumere differenti caratteristiche di voce: un narratore che racconta del sé del passato di cui ripercorre la vita dall'esterno assume le caratteristiche di un narratore omodiegetico, caratteristiche che gradualmente confluiscono verso la voce autodiegetica del sé-narratore nell'avvicinamento al tempo della scrittura. Genette descrive magistralmente il gioco polimodale della *Recherche*: il mastodontico arazzo proustiano si interrompe proprio nel momento in cui la

---

<sup>261</sup> Genette, *Figure III*, cit., pp. 241-242.

<sup>262</sup> *Ibid.*

storia del protagonista ha raggiunto quella del narratore, il momento in cui la vocazione letteraria di Marcel coincide paradossalmente con la scrittura della prima parola dell'opera che si sta concludendo.

Sebbene i testi in studio non presentino l'inarrivabile polimodalità del racconto proustiano, essi forniscono eterogenee tipologie narratologiche che assumono nei multipli momenti retrospettivi funzioni narrative diverse. In questa parte dello studio proveremo quindi ad analizzare quei testi che pur presentando una narrazione di tipo autodiegetico, il cui l'obbiettivo primario è quello di raccontare la storia del narratore-protagonista, mostrano quelle caratteristiche di modo che mettono in luce la distanza temporale ed esperienziale tra chi narra e chi è narrato. Partiremo dal caso esemplare di Christopher Isherwood i cui testi non solo esprimono a più riprese la complessa struttura narratologica dell'autodiegesi autobiografica ma la rappresentano attraverso modalità differenti dalle focalizzazioni multiple prodotte dall'alternanza tra l'*Io* dei narratori e i *Christopher* dei personaggi di *Lost years. A memoir 1945-1951* e di *Christopher and his kind* alla retrospezione pura focalizzata sul protagonista di *Goodbye to Berlin*.

Gli studi di Lisa Schwerdt<sup>263</sup> e di Mario Faraone<sup>264</sup> dimostrano come l'eterogeneità dei narratori dei testi di Christopher Isherwood e il rapporto di questi con i vari personaggi autobiografici sia una delle costanti più interessanti della produzione dell'autore. Le opere di Isherwood sembrano difatti segnare un percorso di graduale sperimentazione di voce, modo e tempi della narrazione autobiografica, sperimentazione che secondo Schwerdt è il prodotto letterario visibile di dinamiche socioculturali profonde legate al fermento dei *Thirties* e alla letteratura di autori come Spender, Auden e Day Lewis che ritrova proprio nella scrittura autobiografica lo strumento adeguato per una riflessione profonda sulla propria identità e suoi propri tempi<sup>265</sup>. Se il cosmo tematico della scrittura isherwoodiana tornerà a interessarci più avanti ci soffermeremo in questa sezione su tre diverse tipologie narrative che sembrano rappresentare la strutturale differenza di fuoco del racconto autobiografico attraverso soluzioni rilevanti.

---

<sup>263</sup> L. Schwerdt, *Isherwood's fiction. The self and technique*, London, Mcmillan, 1989.

<sup>264</sup> M. Faraone, *Un uomo solo. Autobiografia e romanzo nell'opera di Christopher Isherwood*, Roma, Bulzoni, 1998.

<sup>265</sup> L. Schwerdt, *Isherwood's fiction. The self and technique*, cit., p. 4.

La prima tipologia narrativa presa in analisi presenta una anomala struttura a voci combinate (tra omodiegetica e autodiegetica) in cui la soggettività del narratore viene fuori in numerose parti del testo ponendosi come voce autoriale. Il narratore descrive in terza persona la storia del protagonista Christopher ma passa improvvisamente alla narrazione in prima confondendo le visioni dal basso con le revisioni all'indietro risalenti al presente del momento della scrittura. Introducendo *Lost years* Isherwood chiarisce i motivi della scelta narratologica:

I shall write, to begin with, on the odd-numbered pages, leaving the even-numbered facing pages for after-thoughts and notes. Because the "I" of this period is twenty years out of date, I shall write about him in the third person – working on *Kathleen and Frank* has shown me how this helps me to overcome my inhibitions, avoid self-excuses and regard my past behaviour more objectively.<sup>266</sup>

La quantità e la densità degli argomenti tocca numerose questioni. La prima riguarda la differente identità cronologica tra il narratore e l'Io di vent'anni prima: Isherwood chiarisce la scelta della narrazione in terza persona, funzionale a evidenziare esplicitamente la diffrazione cronologica ed esistenziale tra la soggettività che narra e quella che è narrata. La seconda riguarda il rimando intertestuale (non citato nella sezione apposita per la maggiore vicinanza alla questione presente) a *Kathleen and Frank* che conferma la sostanziale conformità di voce tra le due narrazioni in terza persona anche se in *Lost years* questa assume caratteristiche differenti. La terza questione, legata alla seconda, mette in luce la funzione pragmatica di questo tipo di narrazione volta da un lato a superare le inibizioni tipiche dell'atto memorialistico e dall'altro a rappresentare (o dare l'impressione di rappresentare) il passato in modo più oggettivo. L'ultimo punto viene però disatteso dalla particolare narrazione diaristica isherwoodiana: se *Lost years* è il recupero in forma di diario di un tempo passato che è andato perduto con la

---

<sup>266</sup> *Lost years: a memoir 1945-1951*, a cura di K. Bucknell, London, Vintage, 2001, pp. 3-4. [Per cominciare scriverò sulle pagine dispari, lasciando libere quelle pari per riflessioni e note. Essendo l'Io di questo periodo in ritardo di vent'anni, devo scrivere di lui in terza persona – cosa che mentre lavoravo a *Kathleen e Frank* mi ha mostrato come questo mi aiuti a superare le inibizioni, a evitare le auto-giustificazioni e a guardare al mio comportamento passato con maggiore oggettività; trad. nostra].

distruzione dei diari che lo raccontavano, l'interruzione della narrazione omodiegetica con revisioni e interpretazioni autodiegetiche dell'Io narrante non ha l'effetto di recuperare il periodo perduto oggettivamente ma piuttosto quello di trasfigurarla con le impressioni del presente.

Tra gli eventi narrati risalenti al 1947 ritroviamo la storia d'amore con Bill Caskey. Nella descrizione del primo appuntamento tra i due, l'alternanza di voce e modo fornisce un esempio chiaro di questa anomala struttura narratologica:

The dialogue was about their feelings for each other; that much I'm sure of it. But I can't remember a single line of it. This was quite unlike their normal drunken confrontations [...]. What made it memorable was that neither one of them was harbouring a grudge against the other at the particular moment – for the obvious reason that they had been apart for so long. And, on the positive side, I think both of them were pleased and surprised and rather proud that their relationship remained as good as new. Caskey was at heart a pessimist, with a low opinion of himself – I realize that nowadays much more clearly than Christopher did at the time. Therefore Caskey had probably been expecting that Christopher would return from England feeling bored with him and ready to call the whole thing off... One thing I do remember: this night of drinking didn't result in either Caskey or Christopher becoming really drunk or getting a hangover. Which in itself seems to prove that its psychological climate was more bracing than usual.<sup>267</sup>

L'alternanza di voce è palese dalla prima riga: la voce omodiegetica che riporta l'argomento di discussione tra i due amanti, si avvicenda in modo repentino con l'I della voce del narratore autodiegetico che garantisce

---

<sup>267</sup> Ivi, p. 118. [La conversazione riguardava i sentimenti dell'uno nei confronti dell'altro; di questo sono sicuro. Ma non riuscirei a riportarne una sola frase. Era abbastanza diversa dalle loro solite discussioni da ubriachi [...]. A renderla memorabile era che nessuno dei due stava covando dei risentimenti nei confronti dell'altro – per l'ovvia ragione che erano stati lontani per molto tempo. E, guardando la cosa dal lato positivo, credo che entrambi fossero felici, sorpresi e piuttosto fieri del fatto che la loro relazione si fosse mantenuta intatta come nuova. Caskey era pessimista nel profondo, con una scarsa opinione di se stesso – oggi me ne rendo conto più chiaramente di quanto Christopher avesse fatto all'epoca. Perciò Caskey si aspettava probabilmente che Christopher fosse tornato dall'Inghilterra sentendosi insoddisfatto e pronto a mandar tutto all'aria ... Sono in grado di ricordare una sola cosa: questa notte di bevute non fece sbronzare o avere postumi a nessuno tra Caskey e Christopher. Cosa che basterebbe da sola a provare come il clima psicologico fosse più ardente del solito; trad. nostra].

l'affidabilità di quello che si racconta: «I realize much more clearly». Alla differenza di voce si accompagna quella di modo: la narrazione omodiegetica è focalizzata sul personaggio Christopher mentre quella autodiegetica sul narratore *I* che riporta quello che ricorda: «One thing I remember». La mescolanza di voce e modo ricalca il carattere revisionistico del racconto: la prospettiva del narratore autodiegetico rilegge quella del Christopher personaggio riportata dalla voce omodiegetica.

In *Christopher and his kind* ritroviamo la stessa alternanza improvvisa tra la voce omodiegetica del narratore che racconta la storia di Christopher Isherwood come di un qualsiasi personaggio, e la voce autodiegetica del narratore-protagonista che dice *Io* e racconta la propria storia:

Christopher's first visit to Berlin was short – a week or ten days – but that was sufficient; I now recognize it as one of the decisive events of my life. I can still make myself faintly feel the delicious nausea of initiation terror which Christopher felt as Wystan pushed back the heavy leather door-curtain of a baby bar called The cosy Corner and led the way inside.<sup>268</sup>

La parte citata descrive la prima visita di Christopher Isherwood a Berlino e l'impressione provocatagli dal Cosy Corner, il locale nel quale passerà gran parte delle sue serate in terra tedesca. L'alternanza di voce improvvisa produce un notevole cambiamento di prospettiva: il narratore autodiegetico introduce la brevità del primo soggiorno berlinese del protagonista: «Christopher's first visit to Berlin was short - a week or ten days. But was sufficient»; la focalizzazione sul personaggio permette al narratore omodiegetico di riportare che questo breve periodo fu sufficiente. Il valore di questo giudizio è ripreso subito dopo con voce e focalizzazione totalmente differenti: «I now recognize it as one of the decisive events of my life»: la voce del narratore autodiegetico, focalizzato sull'io-narratore-protagonista del momento della scrittura, interpreta il

---

<sup>268</sup> C. Isherwood, *Christopher and his kind*, cit., p. 13. [La prima visita di Christopher a Berlino fu assai breve - una settimana o dieci giorni - ma fu sufficiente, e ora mi rendo conto che fu uno degli avvenimenti più decisivi della mia vita. Riesco ancora impercettibilmente a sentire il delizioso turbamento provocato dal terrore iniziatico che colse Christopher mentre Wystan scostava la pesante tenda di pelle di un bar per soli uomini chiamato The Cosy Corner facendo strada dall'interno; trad. it. cit., p. 13].



«sufficient» del narratore omodiegetico, il primo periodo berlinese fu breve ma fu sufficiente per essere uno degli eventi più importanti della sua vita.

La seconda tipologia narrativa alterna le caratteristiche di voce e modo canoniche del racconto autobiografico con singole parti narrate in terza persona. *Lions and shadows*, benché si presenti dalla prefazione come un racconto finzionale, è narrato attraverso una voce autodiegetica con focalizzazione interna sul personaggio Christopher Isherwood. Tuttavia anche nel racconto che maggiormente si avvicina alla struttura canonica del genere autobiografico, ritroviamo, in rari momenti, una voce eterodiegetica che ricalca il modello per enallage descritto in precedenza in *Kathleen and Frank*:

I hadn't advanced an inch, really, since those Cambridge's days. "Isherwood the Artist" was still striking an attitude on this lonely rock. But his black Byronic exile's cloak failed to impress me any longer. I knew what was inside it now – just plain, cold, uninteresting funk. Funk of getting too deeply involved with other people, sex-funk, funk of the future. I was eternally worrying about was going to happen to me – in 1930, in 1940, in 1950; eternally building up defences against attacks which were never launched.<sup>269</sup>

Per comprendere il valore di questa scelta narratologica dobbiamo contestualizzare la citazione e fornire qualche riferimento extratestuale. Il passo citato appare nel settimo capitolo di *Lions and shadows* dopo il racconto di una furente lite tra il protagonista e Weston (il personaggio che rappresenta Auden); i motivi della lite sono i malanni fisici di Christopher che il protagonista riporta a cause organiche e a cui invece l'amico dona un valore psicologico ed esistenziale legato alla continua repressione delle sue attitudini artistiche. All'interno del testo le repressioni di Christopher riguardano la scelta degli studi in medicina ma in *Christopher and his kind* il valore di questa repressione sarà riportato alla reticenza verso il *coming out* omosessuale. Da questa

---

<sup>269</sup> C. Isherwood, *Lions and shadows*, cit., p. 305. [In effetti dall'epoca di Cambridge non ero andato avanti di un millimetro. "Isherwood l'Artista" stava ancora cercando affannosamente un atteggiamento sulla sua roccia solitaria. Ma il suo nero mantello da esiliato byroniano non produceva più alcun effetto su di me. Sapevo che cosa ci si trovasse dentro: nient'altro che semplice, gelida, insulsa paura. Paura di essere troppo legato ad altre persone, paura del sesso, paura del futuro. Io mi preoccupavo eternamente di ciò che poteva accadermi: nel 1930, nel 1940, nel 1950; e costruivo eternamente difese contro attacchi che non avevano mai luogo; trad. it. cit., pp. 286-287].

prospettiva l'utilizzo della terza persona e della voce eterodiegetica sembra una scelta retorica atta a rendere anche narratologicamente la scissione tra le due personalità del Christopher studente di medicina e sessualmente represso e del Christopher "artista" e manifestamente omosessuale.

*Mr Norris changes train* fornisce la terza tipologia narrativa riscontrabile nel *corpus* di testi di Isherwood, una tipologia narrativa che sembra anticipare il modello di narrazione eterodiegetica e biografica di *Kathleen and Frank*. Il testo racconta i primi anni del periodo berlinese attraverso gli episodi condivisi con Arthur Norris, pseudonimo letterario di Gerald Hamilton, scrittore conosciuto da Isherwood in quegli anni. La struttura narratologica del racconto, sebbene presenti un'unica voce che è quella omodiegetica che racconta le storie di Arthur Norris e dell'Io personaggio, assume caratteristiche di modo differenti. La focalizzazione più presente è senza dubbio quella interna sull'Io personaggio (d'ora in avanti William Bradshaw, il nome con cui gli altri personaggi lo identificano):

My first impression was that the stranger's eyes were of unusually light blue. They met mine for several blank seconds, vacant, unmistakably scared. Startled and innocently naughty, they half reminded me of an incident I couldn't quite place; something which had happened a long time ago, to do with the upper fourth form classroom. They were the eyes of schoolboy surprised in the act of breaking one of the rules. Not that I caught him, apparently, at anything except his own thoughts: perhaps he imagined I could read them.<sup>270</sup>

Fin dalle prime righe le caratteristiche di voce e modo della narrazione appaiono chiare: la narrazione omodiegetica introduce il protagonista Arthur Norris dal punto di vista di William Bradshaw. Tuttavia come in quasi tutte le opere autobiografiche di Isherwood la voce narrante non esita a cambiare prospettiva per riportare le impressioni del presente:

---

<sup>270</sup> C. Isherwood, *Mr Norris changes train*, in Id., *The Berlin novels*, cit., p. 1. [La prima impressione che ne ebbi fu che gli occhi dello sconosciuto erano di un insolito colore azzurro chiaro. Quegli occhi incontrarono i miei, imbarazzati, per alcuni secondi ed erano vuoti di espressione, indubbiamente sgomenti. Allarmati e soffusi di innocente malizia, mi ricordavano confusamente un incidente che non potevo inquadrare; qualcosa che avesse a che fare coi primi anni di scuola. Erano gli occhi di uno scolaro sorpreso nell'atto di qualche marachella; trad. it. di P. Leoni, *Il signor Norris se ne va*, Milano, Mondadori, 1948, p. 1].

Perhaps Helen Pratt had been right about me. Stage by stage I was building up romantic background for Arthur, and was jealous lest it should be upset. Certainly, I rather enjoyed playing with the idea that he was, in fact, a dangerous criminal; but I am sure that I never seriously believed in it for a moment [...] And if, in my letters to England, I sometimes referred to him as ‘a most amazing old crook’, I only meant by this that I wanted to imagine him as a glorified being; audacious and self-reliant, reckless and calm. All of which, in reality, he only too painfully and obviously wasn’t.<sup>271</sup>

La prospettiva del narratore-William Bradshaw al momento della scrittura re-interpreta l’idea passata sulla personalità di Norris, svelando il carattere ironico e affettuoso del suo apparente pregiudizio del tempo: il narratore è ora sicuro che non prese mai sul serio l’idea che Norris fosse un criminale e che il pregiudizio con cui lo presentava nelle sue corrispondenze del tempo aveva un valore più affettuoso che offensivo.

I sei capitoli di *Goodbye to Berlin* rappresentano un caso raro nel *corpus* autobiografico di Christopher Isherwood e ci permettono di analizzare la quarta tipologia narrativa, l’unica che sembra richiamarsi alla struttura canonica del racconto autobiografico: tutti e sei raccontano degli ultimi tre anni berlinesi attraverso una voce autodiegetica con focalizzazione interna sul narratore-protagonista. La questione appare ovvia per i tre capitoli diario, *A Berlin diary (autumn 1939)*, *On Ruegen island (summer 1931)*, *A Berlin diary (winter 1932-33)*, dato che il presente narrativo fa coincidere la focalizzazione sul personaggio e quella sul narratore, e quindi la prospettiva passata e quella presente; è invece decisamente rilevante per gli altri tre capitoli, *Sally Bowles*, *The Nowaks* e *The Landauers*, che presentano una narrazione autodiegetica retrospettiva e rispettano fedelmente la focalizzazione sul personaggio e il punto di vista del passato senza intrusioni focali sul narratore. L’«I am a camera» annunciato dalla prima pagina, sebbene sia giudicato inaffidabile in

---

<sup>271</sup> Ivi, p. 44. [Helen Pratt aveva forse avuto ragione, sul conto mio. A poco a poco stavo fabbricando per Arthur uno sfondo romantico, ed ero geloso che quello sfondo mi andasse per aria. Certamente mi divertivo non poco all’idea ch’egli fosse, in realtà, un pericoloso criminale; ma sono sicuro che non credetti mai seriamente, nemmeno per un momento, che ciò fosse vero [...] E se, nelle lettere che mandavo in Inghilterra, lo definivo talora «un sorprendente vecchio furfante», volevo solo intendere, con questo, che mi piaceva immaginarmelo come un essere glorificato, audace e padrone di sé, spregiudicato e sicuro. Tutto ciò che in realtà, molto chiaramente, e molto penosamente anche, egli non era affatto; trad., it. cit., p. 48].

quanto filtro mimetico, in quanto codice di rappresentazione della realtà tra le pagine di *Christopher and his kind*, mostra invece affidabilità dal punto di vista narrativo:

As she dialled the number, I noticed that her fingernails were painted emerald green, a colour unfortunately chosen, for it called attention to her hands, which were much stained by cigarette-smoking and as dirty as a little girl's. She was dark enough to be Fritz's sister. Her face was long and thin, powdered dead white. She had very large brown eyes which should have been darker, to match her hair and the pencil she used for her eyebrows.<sup>272</sup>

La descrizione è totalmente focalizzata sul personaggio di Christopher e sull'impressione che Sally Bowles gli procura al primo incontro. La descrizione degli inestetismi che in seguito si rivela anticipatoria della personalità della donna è rappresentata unicamente dagli occhi del protagonista e circoscritta al momento del primo incontro. La narrazione sembra rispettare integralmente la focalizzazione interna anche nei momenti più significativi della trama:

It wasn't until I had actually left the house and was walking quickly away up the street that I realized how angry and ashamed I felt. What an utter little bitch she is, I thought. After all, I told myself, it's only what I've always known she was like – right from the start. No, that wasn't true: I hadn't known it. I'd flattered myself – why not be frank about it? – that she was fond of me. Well, I'd been wrong, it seemed; but could I blame her for that? Yet I did blame her, I was furious with her; nothing would have pleased me more, at that moment, than to see her soundly whipped.<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> C. Isherwood, *Goodbye to Berlin*, cit., pp. 268-269. [Mentre componeva il numero notai che aveva le unghie smaltate di verde smeraldo, una scelta infelice perché attirava l'attenzione sulle mani, che erano macchiate dal fumo e sporche come quelle di una bambina. Con quei capelli scuri avrebbe potuto essere la sorella di Fritz. Il viso era lungo e magro, completamente coperto di cipria bianca. I grandi occhi marroni avrebbero dovuto essere più scuri per intonarsi ai capelli e alla matita che usava per le sopracciglia; trad. it. cit., p. 39].

<sup>273</sup> Ivi, p. 318. [Solo quando, lasciata la casa, mi avviai a passi rapidi per la strada, mi resi conto fino in fondo di quanta rabbia e vergogna provassi. È proprio una stronza, pensavo tra me e me. In fin dei conti, mi dicevo, ho sempre saputo che lo era, l'ho capito fin dal primo momento. Ma no, non era vero: non avevo mai creduto questo di lei. Piuttosto, mi lusingava l'idea che avesse un debole per me, perché non ammetterlo? Be', a quanto pareva mi ero sbagliato; ma potevo biasimarla per questo? Eppure la biasimavo, ce l'avevo a morte con lei,

La sezione citata narra della reazione di Christopher alle parole offensive di Sally Bowles verso la sua scrittura e il suo essere un uomo deciso e forte. Il narratore riporta fedelmente i pensieri del protagonista attraverso un monologo interiore che mostra la sua furente indignazione, la sua rabbia, il suo disprezzo nei confronti della donna. È palese che anche in questo caso la focalizzazione è interamente sul personaggio.

Le differenti tipologie narrative analizzate attraverso i testi di Isherwood hanno mostrato come la complessa macchina narratologica del racconto autobiografico possa assumere caratteristiche di voce e modo composite. Proveremo ora a prendere in esame quei testi del *corpus* che pur presentando la tipologia canonica del narratore autodiegetico forniscono ulteriori esempi di focalizzazione multipla, descrivendo come le scelte narratologiche rispondano a funzioni memorialistiche differenti.

*Automoribundia* è il testo di Ramón Gómez de la Serna che presenta la struttura narrativa e memorialistica più vicina al racconto di vita canonico inteso come retrospezione dalla nascita al momento della scrittura o viceversa. La voce autodiegetica rispetta per quasi tutto il testo la focalizzazione interna sul protagonista, riportando anche impressioni infantili dal basso:

Mi yo *makferlánico* pensaba? «Una pared con un retrato es una cosa sagrada; el reloj del comedor es un barco del tiempo; las ventanas con reja son prisiones de vidas que hay que salvar; una carbonería es el templo de la filosofía abstrusa y misteriosa; el portal de un fotógrafo es un cementerio de vivos; un puesto de revistas es el museo de la catástrofe de vivir; un perro es siempre un perro de cazar fantasmas, o ideacionar calles con brujas...»<sup>274</sup>

La sezione di testo citata è tratta dal quarto capitolo di *Automoribundia* interamente dedicato alla descrizione delle dinamiche psicologiche ed

---

niente avrebbe potuto darmi maggior piacere, in quel momento, che vederla prendere un sacco di frustate; trad. it. cit., p. 86].

<sup>274</sup> R. Gómez de la Serna, *Automorubindia*, cit., p. 79. [Che pensava il mio Io *macferlanico*? «Una parete con un ritratto è una cosa sacra; l'orologio della sala da pranzo è una barca; le finestre con le sbarre sono prigionie per vite che bisogna salvare; una carboneria è il tempio della filosofia astratta e misteriosa; l'androne di un fotografo è un cimitero per vivi; un chiosco di riviste è il museo delle catastrofi della vita; un cane è sempre un cane cacciatore di fantasmi o vagheggiatore di strade con streghe; trad. nostra]

esistenziali dell'infanzia. Ogni bambino immagina, come il piccolo Ramón, di essere un uomo con la barba e con il *makferland*<sup>275</sup>, ogni bambino crede di essere il salvatore dell'umanità. Il narratore riporta in modo finzionale le visioni notturne del protagonista seienne, del suo *yo makferlánico*, barbuto e incappottato. Anche la narrazione di Gómez de la Serna abbandona, allo stesso modo di quella di Isherwood, la focalizzazione sul protagonista riproducendo il punto di vista presente del narratore in numerosi luoghi del racconto<sup>276</sup>:

Parecerá una presuntuosidad, a concepción posterior de lo anterior, pero yo diría que ya estaba dispuesto a lo que después ha sido toda mi vida y todo mi arte, una disposición sin ningún prejuicio a aceptar la parte clara y la parte oscura de la vida con igual acuciamiento, pero procurando que lo sensiblero no impusiese su amanerado argumento a lo que iba viendo. Lograr eso y entregar como secreto del relevo la visión de mi tiempo y la sensación de una clase de vida que no se repetirá igual, con el mismo estampado.<sup>277</sup>

Il capitolo quattordicesimo di *Automoribundia* descrive attraverso un collage di ricordi passati l'intelligenza precoce del *niño* «R.G.S.» che il narratore dichiara di riconoscere tra gli altri bambini per le sue conoscenze premature come il conoscere «la burla de la vida», o sapere «que los huevos de las hueverías los ponen la huevaras». Questa visione dal basso focalizzata sul personaggio è interpretata dal narratore come un'anticipazione della sua inclinazione a confrontarsi senza pregiudizi con la parte oscura della vita. Il narratore di *Automoribundia* richiama un *topos* tipico della letteratura del sé

---

<sup>275</sup> Nel vocabolario posto in appendice all'edizione di *Automoribundia* curata da Celia Fernández Prieto da cui si cita, *makferlánicos* appare come un neologismo dell'autore derivato da *makferland*, un cappotto da uomo senza maniche e con mantello.

<sup>276</sup> Sulle diverse voci narrative in *Automoribundia* si veda E. Suárez-Galbán, *Voces narrativas y estructura autobiográfica de Automoribundia (el mito como móvil autobiográfico)*, in *L'autobiographie en Espagne*, Actes du IIe Colloque Int. De la Baume-les-Aix, 23-24-25 Mai 1981, Aix-en Provence, Université de Provence, 1982, pp. 165-179.

<sup>277</sup> Ivi, p. 154. [Sembrerà presunzione, una visione del passato a posteriori, però direi che ero già predisposto a quella che sarebbe stata tutta la mia vita e tutta la mia arte, una disposizione ad accettare senza alcun pregiudizio la parte chiara e la parte oscura della vita con la stessa attitudine, però facendo in modo che il sentimentalismo non imponesse letture di maniera a ciò che mi capitava di vedere. Riuscire in questo e consegnare come testimone segreto la visione del mio tempo, con la sensazione di una specie di vita che non si ripeterà uguale, con la stessa forgia; trad. nostra].

premoderna e in particolare al genere delle *Vitae* settecentesche il cui obbiettivo principale nella descrizione dei periodi dell'infanzia è quello di anticipare le tappe del *cursus honorum* del protagonista. La funzione del cambiamento di fuoco della narrazione sebbene sembri rendere esplicitamente la distanza tra il narratore e il sé personaggio dell'infanzia, produce invece un avvicinamento affettivo e intellettuale di diverso genere.

La narrazione autodiegetica di *Tragedia dell'infanzia* propone la stessa alternanza di prospettiva osservata nelle pagine di *Automoribundia*: la narrazione è focalizzata per quasi tutto il racconto sul personaggio Nivasio e sul periodo della sua infanzia. Eppure, allo stesso modo del testo di Gómez de la Serna, il punto di vista del narratore al momento della scrittura emerge in numerosi punti del testo. C'è però una sostanziale differenza rispetto ad *Automoribundia*: se nel testo dell'autore spagnolo la distanza tra le due soggettività è messa in evidenza con lo scopo di rimarcare l'identità tra esse, in *Tragedia dell'infanzia* avviene l'esatto contrario:

Fu così che io ebbi il soprannome di Signor Peché. Il quale forse mi si addice tuttavia. Ma mentre in quei lontani e crèduli tempi io mi arrabbiavo, e scalpitavo, e mi reputavo vittima della fiera iniquità dei grandi se a una mia domanda non seguiva pronta e suadente la risposta, oggi, assuefatto alla iniquità nonché degli uomini ma degli stessi dèi che ineffabilmente ci governano, mi sono rassegnato all'inviolabile silenzio in cui affondano i miei «perché».<sup>278</sup>

Il narratore tocca il tema della curiosità dei bambini disattesa dai genitori: se il Nivasio dei «crèduli tempi» mostrava il suo disappunto verso le insoddisfacenti risposte dei genitori ai suoi «peché», il Nivasio narratore si è rassegnato al silenzio. Al cambiamento di focalizzazione da personaggio a narratore corrisponde un momento metadiscorsivo in cui la distanza tra le due soggettività è dichiarata a chiare lettere:

Mentre ricalco in compagnia della pia Mnemosine le orme di quello che fui, e rotti gli indugi del presente navigo i mari favolosi dell'infanzia, un crudele genietto si compiace talvolta a rompere il mio pietoso inganno. Sono dunque io lo stesso Signor Peché? Riemergo da un sogno sovrumano: un sogno *vergognoso*. La mia disperata curiosità chiede soccorso allo specchio. Accanto alla mia persona,

---

<sup>278</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 24.

investo quel piccolo fantasma di me stesso e gli grido. «Vane sono le tue istanze, signor Peché. Noi non ci somigliamo più. Dobbiamo separarci». Quello allora, pavido e a malincuore, cala lentamente non so se nell'oscuro fondo di me o nei lucidi abissi dello specchio, e lascia monda di sé la mia figura, nella desolata realtà del presente.<sup>279</sup>

Il passo rende in modo scultoreo la distanza emotiva e cronologica tra le due soggettività. Lo specchio autobiografico mostra al narratore la sua immagine passata e la mostra in tutta la sua differenza rispetto al tempo presente. Per navigare «i mari favolosi dell'infanzia» il narratore deve abbandonare la prospettiva del momento della scrittura alla desolata realtà del presente. Il metadiscorso sembra annunciare quindi una narrazione retrospettiva interamente dal basso, dai «lontani e creduli tempi», focalizzato sull'io protagonista, tuttavia la focalizzazione sul narratore torna in numerose parti del testo.

La distanza tra le due soggettività del narratore e del personaggio assume in *Ascolto il tuo cuore, città* un'insolita funzione documentaristica. Nel capitolo *Figlio di Maria* il narratore descrive la vista dal decimo piano di un hotel. Alla «mandria di grattacieli che pascolano l'erba pettinata del piazzale Fiume», riportata dal presente diaristico del narratore, si oppone il «tempo dei balconi a colonnette»<sup>280</sup>, focalizzato sugli «occhi d'infanzia» e narrato all'imperfetto:

Io sono nato al tempo dei balconi a colonnette, a ringhiera, a spirali di ferro battuto. Ho anche memoria della balastra bombeggiante, atta all'impregnata signora che desiderava affacciarsi al balcone e guardare, sotto, il corso delle vittorie e dei landò. Poiché la mia testa non superava in quel tempo la balastra del balcone, è tra due colonnette a forma di urna che i miei occhi d'infanzia guardavano gli aranci in fiore, il mare azzurro di là dal giardino, il cielo con le cicogne navigavano a triangolo, le zampe ciondoloni e il tic tac intorno degli scheletri volanti. Se il balcone della mia infanzia lo avesse disegnato un architetto razionalista a balastra piena, che avrei veduto di quegli spettacoli indimenticabili?<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> Ivi, p. 25.

<sup>280</sup> A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, cit., p. 87.

<sup>281</sup> *Ibid.*



La distanza tra i due punti di vista, narratologico e “panoramico”, permette al narratore di documentare i danni collaterali dello sviluppo urbanistico mettendo in relazione la vista dalla «mandria di grattacieli» al tempo presente e gli spettacoli indimenticabili del balcone della sua infanzia.

Le due tipologie narrative che analizzeremo attraverso due testi di Michel Leiris esprimono due funzioni memorialistiche ben precise. La prima, che affronteremo in *Fourbis*, mette in dubbio, attraverso le lacune del punto di vista passato, focalizzato sul protagonista e la poca affidabilità della retrospezione del narratore dal momento della scrittura, i limiti della referenzialità del racconto autobiografico; la seconda, osservata dalle pagine di *À cor et à cri*, contrappone i due punti di vista per ritornare su un episodio carico di valore memorialistico.

Nel capitolo *Mors* che apre *Fourbis*, tra gli episodi della vita del narratore che rimandano al concetto di morte, molti sono ambientati nel luogo vacanziero di Viroflay:

À Viroflay une fois de plus (et sans l'âge que j'avais, quatre ans puis cinq, lorsqu'on m'y mena en vacances explique-t-il pourquoi cette localité a été le théâtre de tant des expériences que je relate) c'est un bruit grêle et apparemment éloigné, que j'entends. Bruit dont j'ai peur, parce que c'est le soir et qu'il fait sombre sur la route où nous nous promenons. Je ne crois pas qu'il y ait eu là de ces arbres si effrayants toujours quand nous passions, à la nuit tombante, dans une avenue ou un chemin quelconque qui en était bordé. Nul souvenir de frondaison au-dessus de ma tête non plus qu'une de ces silhouettes bizarres de Roi des aulnes que, si souvent, dessinent branches et troncs; plutôt le ciel ouvert et peut-être même des étoiles.<sup>282</sup>

Il narratore riporta le sensazioni e le immagini confuse dell'episodio descrivendolo attraverso lo sguardo del sé bambino. La focalizzazione interna

---

<sup>282</sup> M. Leiris, *Fourbis*, cit., 306. [Ancora una volta a Viroflay (e senza dubbio l'età che avevo quando mi ci portarono in vacanza – prima quattro e poi cinque anni – spiega perché mai questa località sia stata teatro di molte fra le esperienze che riferisco), e ciò che sento è un rumore stridulo e, si direbbe, lontano. Un rumore del quale ho paura, perché è sera e fa buio sulla strada dove stiamo passeggiando. Non credo che vi fossero degli alberi, sempre così spaventosi quando, al calar della notte, percorrevamo un viale o qualunque altra strada che ne fosse fiancheggiata. Nessun ricordo di fronde sopra il mio capo, e nemmeno di una di quelle bizzarre figurine da Re degli Ontani che i rami e i tronchi tracciano così di frequente; il cielo aperto, piuttosto, e forse anche le stelle; trad. it., cit., p. 25].

sul protagonista rende le falle della memoria: non è certo che vi fossero degli alberi, forse il cielo era stellato, il protagonista si trovava su un viale o forse una strada. La sensazione di terrore causata dall'ascolto improvviso di un rumore lontano è però vivida:

Le bruit qui m'impressionne si fort est une sorte de grelottement rapide et continu, sûrement bruissement d'insecte (mais je suis alors incapable d'uni telle identification). Fais-je mine de pleurer ou ai-je l'air «tout chose», la gorge un peu serrée en m'enquérant de la nature de ce que j'entends? Mon père me dit pour me rassurer : «C'est une voiture qui est très loin, très loin», ce qui me fait encore plus peur.<sup>283</sup>

La prospettiva dal basso riporta il terrore causato dal rumore, la possibile reazione che ebbe al momento (altro dato riportato dubbiosamente) e soprattutto la rassicurazione 'poco rassicurante' del padre; cambiando focalizzazione il narratore svela l'origine del rumore giustificandolo certamente con la presenza di un insetto in lontananza. Ma è la poca attendibilità della rassicurazione paterna a mettere in dubbio l'affidabilità del ricordo:

Pourquoi ne m'avoir pas dit que c'était un insecte ? J'y réfléchis maintenant et cela éveille en moi un peu de suspicion quant à la véracité de l'histoire. Je déforme peut-être la qualité de ce bruit quant j'évoque un crissement comparable au chant de la cigale ou du grillon car, ce crissement, il est douteux que mon père ne l'eût pas reconnu [...]. Ou bien cette réponse que mon père est censé m'avoir donnée, serait-ce que je l'ai modifiée ou encore accolée à des circonstances distinctes de celles où il a pu tenir effectivement un propos de ce genre ?<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> *Ibid.* [Il rumore che mi impressiona tanto è una specie di tremolio rapido e continuo, sicuramente il fruscio di un insetto (ma allora ero incapace di questa identificazione). Faccio finta di piangere oppure ho davvero un'«aria strana» e un groppo alla gola quando chiedo informazioni sulla natura di ciò che sto udendo? Mio padre mi dice per rassicurarmi: «È una vettura molo lontana, molto lontana», e questo mi fa ancor più paura; trad. it. cit., p. 26].

<sup>284</sup> *Ibid.* [Perché non dirmi che era un insetto? Ora che ci penso, ciò desta in me qualche sospetto circa la veridicità di questa storia. Ricordando uno stridio paragonabile al canto della cicala o del grillo, forse deformato la qualità di quel rumore, giacché è poco probabile che mio padre non lo avrebbe riconosciuto, quello stridio [...]. La risposta che attribuisco a mio padre sarà stata modificata da me oppure accostata a circostanze diverse da quelle in cui egli ha potuto effettivamente farmi un discorso del genere?; trad. it. cit., p. 26].

La focalizzazione è tutta sul narratore che commenta l'episodio e ne sonda, ora, la «véracité». Tuttavia non assistiamo alla revisione e all'aggiornamento delle informazioni riportate dalla visione d'*en bas* che caratterizzano le prospettive dal presente focalizzate sul narratore; l'interpretazione *a posteriori*, sebbene fornisca elementi ulteriori per la comprensione della strana rassicurazione paterna, evidenzia il carattere finzionale della retrospezione che, incapace di riportare affidabilmente l'episodio attraverso gli occhi del sé bambino, rischia di deformarlo:

Qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas là un motif sérieux de rejeter mon soupçon, toujours est-il que j'ai gardé un souvenir très vivant de cette peur. Souvenir imprécis, voir fantaisiste, quant à la façon dont a pu intervenir mon père. Souvenir vrai, quant à la peur provoquée par ce bruissement léger entendu dans la nuit [...].<sup>285</sup>

L'interpretazione del narratore dal presente precisa però la portata del ricordo: un ricordo che può essere impreciso o fantasioso, considerando la questione dell'intervento paterno, ma che riporta fedelmente il sentimento di paura provocato dall'arcano rumore.

Il mosaico di ricordi di *À cor et à cri* presenta nelle numerose ed eterogenee modalità memorialistiche rappresentate non pochi giochi di focalizzazione e, spesso, anche di voce. Il passo citato è tratto da una delle tessere autobiografiche che è inserita nella sezione *Parler*:

Reniement de saint Pierre. Moi, c'est ma mère que j'ai reniée, quand je faisais (il me semble) ma cinquième au lycée Janson-de-Sally, dont les élèves appartenaient en majorité à des familles plus riches que la mienne. Un jour, l'un de mes condisciples me demanda si la personne qui m'avait attendu la veille au soir à la sortie des cours était ma mère ou mon institutrice. Je lui répondis : «C'est mon institutrice» alors qu'il s'agissait bel et bien de ma mère, trop peu élégante à mon gré.

Grand aujourd'hui est ma honte d'avoir ainsi trahi, bouche tordue par une honte celle-là des plus mesquines, l'être à qui le garçon à peine sorti de sa coquille que

---

<sup>285</sup> *Ibid.* [Vi sia o non vi sia in ciò un motivo serio per respingere il mio sospetto, sta di fatto che ho serbato un ricordo assai vivo di quella paura. Ricordo impreciso e forse anche fantasioso per quanto riguarda il modo in cui mio padre è potuto intervenire. Ricordo veritiero per quanto riguarda la paura provocata da quel lieve fruscio udito nella notte [...]; trad. it. cit., p. 26].

j'étais en ce temps aurait dû se sentir lié plus qu'à tout autre sans avoir eu à formuler le moindre serment.<sup>286</sup>

Il brano è diviso visibilmente in due parti: nella prima il narratore rievoca un triste episodio nel quale la vergogna per la poca eleganza della madre lo spinge a indicarla come la sua istitutrice a un collega universitario che l'aveva vista in precedenza; nella seconda il narratore riporta il senso di colpa verso un atteggiamento che ora giudica meschino. La netta divisione rende in modo grafico anche la distinzione tra le due prospettive: la prima parte è descritta con una focalizzazione interna sul protagonista di cui si riporta il senso di vergogna senza commenti *a posteriori*, la seconda riporta invece la visione dal presente dell'«aujourd'hui» del narratore. Il testo, l'ultimo pubblicato dall'autore nel 1988, prova a esplorare i pochi interstizi memorialistici lasciati per strada dall'immensa opera autobiografica leirisiana e lo fa attraverso un'enorme ricchezza di registri linguistici, di stili, di strutture narratologiche. È nelle parti raccontate con voce autodiegetica che però ritroviamo l'essenza del testo e la sua funzione pre-postuma – per usare una definizione genettiana –; il confronto tra la prospettiva del presente e le numerose e poco circoscrivibili prospettive passate (il riferimento cronologico al periodo universitario del testo citato è un caso raro), permette alla narrazione di riportare visioni dal basso di passati lontani o più recenti, di mettere a nudo intimità mai considerate, di espiare colpe mal represses.

---

<sup>286</sup> M. Leiris, *À cor et à cri*, cit., p. 68. [Rinnegamento di San Pietro. Io invece rinnegai mia madre, quando frequentavo, credo, il quinto anno del liceo Janson-de-Sally, i cui studenti appartenevano per la maggior parte a famiglie più ricche della mia. Un giorno, uno dei miei compagni mi chiese se la donna che mi aveva aspettato all'uscita dei corsi la sera della vigilia fosse mia madre o la mia governante. «È la mia governante», gli risposi, mentre si trattava appunto di mia madre, troppo poco elegante per i miei gusti. Grande è oggi il disonore per aver in questo modo tradito, la bocca deformata dalla più meschina delle vergogne, l'essere al quale il ragazzo appena uscito dal suo guscio che ero a quei tempi, avrebbe dovuto sentirsi legato più che a chiunque altro senza dover formulare il minimo giuramento; trad. nostra].

## 2.4 Tempi del racconto

La nota distinzione tra tempo della storia e tempo del racconto è la categoria narratologica che guida questa parte dello studio nel tentativo di analizzare i differenti tempi del racconto con cui gli autori ordinano retrospettivamente gli avvenimenti del tempo della storia. *Figure III* mostra in modo magistrale in che modo l'ordine temporale di un racconto si confronti con la reale disposizione cronologica degli avvenimenti. L'opera genettiana fornisce tre categorie d'analisi: l'*ordine*, inteso come «ordine temporale di successione degli avvenimenti nella diegesi e ordine pseudo-temporale della loro disposizione nel racconto», la *durata*, ovvero l'analisi dei rapporti tra gli avvenimenti e la lunghezza del testo, e la *frequenza*, ovvero la relazione «fra le capacità di ripetizione della storia e quelle del racconto»<sup>287</sup>.

Il testo autobiografico a campitura totale presenta una struttura cronologica che, tralasciando l'asimmetria costitutiva del genere dovuta alla necessaria rimozione del racconto dei primi anni di vita, dovrebbe rappresentare un rapporto tra tempo della storia e tempo del racconto tendente alla coincidenza: gli episodi biografici, dalla non recuperabile nascita al momento della scrittura, dovrebbero essere narrati nell'ordine in cui sono avvenuti e dovrebbero avere paradossalmente tutti lo stesso spazio in numero di pagine. È ovvio che la condensazione degli eventi che costituisce il motore primario della distanza tra il tempo della storia e del racconto investe anche il testo autobiografico più attento all'ordine reale degli eventi biografici. Il filtro letterario altera il lineare ordine degli eventi donandogli forma estetica e narrativa

L'alterazione massiccia del lineare ordine degli eventi è una delle caratteristiche più marcate del testo autobiografico novecentesco che presenta rapporti eterogenei tra tempi del racconto e tempi della storia, alterazione di cui i testi in studio rappresentano una casistica consistente. L'analisi dei differenti

---

<sup>287</sup> Genette, *Figure III*, cit., p. 83.

rapporti tra tempi della storia e tempi del racconto prova a mettere in luce in che modo il tempo della storia dell'autore reale prenda corpo in numerosi tempi del racconto evidenziando differenti strutture di ordine, intese come ordine cronologico degli eventi rappresentati, durata, intesa come rapporto tra il tempo degli eventi narrati e lo spazio che coprono nelle opere e frequenza, intesa come rivelazione dell'iterazione di stessi episodi o periodi della vita degli autori.

Per comprendere le modalità con cui il vissuto prende corpo nelle differenti operazioni sineddotiche e di condensazione di eventi ed episodi autobiografici dei nostri autori sarà necessario prendere in esame i quattro *corpora* dei testi singolarmente.

### 2.4.1 *De la edad del globo a la edad del pato*

Le molteplici e differenti tipologie di ordine del racconto fornite dal *corpus* dei testi di Ramón Gómez de la Serna mostrano i differenti intenti autobiografici delle sue opere: se la struttura impressionistica e poco lineare di *Morbideces* ed *El libro mudo* si presta al carattere provocatorio e visionario dei testi, l'ordine degli eventi del capitolo autobiografico de *La sagrada cripta de Pombo* ricalca lo stile documentaristico dell'opera, mentre la diversa condensazione degli eventi della vita madrilenana e di quelli della vita argentina nei capitoli di *Automoribundia* rende icasticamente l'intento di recuperare il periodo di vita felice proprio nel confronto con il momento della scrittura. Nel manifesto generazionale di *Morbideces* la narrazione retrospettiva si confonde con le riflessioni diaristiche sul presente e con le continue digressioni politiche e letterarie. Un racconto disorganico, a tratti uno zibaldone di pensieri, che paradossalmente principia con due strutture topiche del testo autobiografico: da un lato gli intenti dell'opera e la confessione di veridicità della materia narrata, dall'altro l'autoritratto del narratore. La «garantía»<sup>288</sup> della verità di ciò che si narra apre il primo capitolo:

Por un momento voy a salir del éxtasis descerebrado en que vivo. Requiere este sacrificio mi tranquilidad. Así el silencio con que paso entre todos, dejará de ser un equívoco[...]. A la pantomima íntima con que se me ofrecen mis impresiones, he de ponerla letra: esto trasgiversará su significado, pero es inevitable. Mis doctrinas (?) han de incidir directamente sobre vuestros instintos, por esto necesitan ante todo neutralidad, y ya propicios de este modo a su epifanía, reclamo (?) un escepticismo irreverente. Esta es la garantía de mi verdad.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> R. Gómez de la Serna, *Morbideces*, cit., p. 463.

<sup>289</sup> *Ibid.* [Per un momento esco dall'estasi decerebrale in cui vivo. La mia tranquillità richiede questo sacrificio. Così il silenzio col quale passo tra gli altri, non sarà più un equivoco [...]. Alla pantomima intima con cui mi si offrono impressioni, devo aggiungere un testo: questo altererà il loro significato ma è inevitabile. Le mie dottrine (?) devono incidere in modo diretto sui vostri istinti, per questo hanno bisogno anzitutto di neutralità, ed essendo già propizi

L'allocuzione al lettore rivela il carattere sedizioso dell'opera. Nel suo farsi letteratura, il testamento del giovane Ramón ai tempi di «Prometeo» perderà certamente autenticità esponendosi a fraintendimenti e incomprensioni ma farà leva sul suo scetticismo e sulla sua «neutralidad» per convincere i lettori. La «pantomima íntima» rivela il suo egotismo poche pagine dopo nel breve autoritratto che apre il secondo capitolo:

Yo soy un bípido implume, y como la sensación capital de mí está más el tronco y en las extremidades que en el cerebro, y esa sensación es intrascrible, de aquí que yo no pueda hablar de mí más que nominativamente y de la manera con que la inteligencia avizora desde su atalaya las apariencias y los resultados de mi fisiología.<sup>290</sup>

A interessarci maggiormente è soprattutto il collegamento irrelato tra i due capitoli che mostra la disorganicità della struttura di *Morbideces* in cui gli eventi e le dissertazioni si susseguono per associazioni di immagini e ricordi - dall'infanzia all'adolescenza, passando per l'onnipresente momento della scrittura - per niente connessi tra loro. Le poche indicazioni di regia fornite dal narratore sembrano dichiarare *in fieri* l'astrattezza e la natura poco documentaristica del progetto autobiografico e far apparire immediati e poco studiati i passaggi da un argomento all'altro con un semplice «Ahora voy a hablar»<sup>291</sup>.

Nel capitolo autobiografico presente ne *La sagrada cripta de Pombo*, nonostante la dimensione relativamente breve del testo, l'ordine degli eventi si avvicina molto più a quello di un racconto autobiografico canonico. *Mi autobiografía* è diviso in paragrafi i cui titoli rendono esplicitamente il carattere lineare dell'ordine del discorso: gli episodi narrati dopo il breve prologo partono dal paragrafo dedicato alla nascita e al battesimo del protagonista,

---

alla loro epifania, esigo uno scetticismo irriverente. Questa è la garanzia della mia verità; trad. nostra].

<sup>290</sup> Ivi, p. 467. [Io sono un bipede implume, e, dato che la mia essenza sta più nel tronco e nelle estremità che nel cervello, e siccome questa sensazione è ineffabile, non posso parlare di me che nominativamente e nel modo in cui l'intelligenza scruta dalla sua vedetta le forme e i tratti della mia fisiologia; trad. nostra].

<sup>291</sup> Ivi, p. 489.



titolato difatti *Mi nacimiento y bautizo*, al *Final* e al *Post-Scriptum* degli ultimi due paragrafi - dedicati a riflessioni sul tempo presente - con i quali si chiude non solo capitolo autobiografico ma anche tutto il diario pombiano. Anche in questo caso la condensazione degli eventi esprime una funzione memorialistica ben precisa: le dimensioni brevi dei paragrafi permettono a Gómez de la Serna una rapsodica retrospettiva sul tempo passato che indugia maggiormente sugli anni della giovinezza e dei primi riconoscimenti letterari, solo i primi due paragrafi sono dedicati difatti all'infanzia. In linea con la ricostruzione del mondo culturale del *Café de Pombo*, ovvero dell'ambiente letterario che Gómez de la Serna formò e di cui fece parte, il capitolo autobiografico prova a ripercorrere l'essenza e i momenti nodali della sua formazione intellettuale dalle acerbe sperimentazioni adolescenziali, ai feticci e i simboli del quotidiano, a un nuovo momento della riflessione politica e culturale:

Yo ya no me exalto ni me indigno, digo y lanzo los «no creo», y nada más. Considero que en vez de discutir tenemos que dar independencia a nuestra conducta, procurar mantenerla íntegra. No pactar nunca con ellos y dar brillantez a nuestras grandes ilegitimidades [...]. Estoy en contradicción con la humanidad, pero en dulce contradicción, que sondí y generalmente calla. No suelo contradecir directamente a nadie, pero mi obra es una pura refutación de ciertas ideas. Mi obra está desde luego – por sentimientos de profundo arraigo, que nacieron conmigo, y no porque haya tomado una u otra posición en la anécdota de la vida –, al margen del honor y de la moral burguesa [...]. Yo no creo. Yo no creo. Yo no creo [...] Y cuántas veces escribiría esta frase en repetida e innumerable hilera de los «no creo», repetidos hasta la saciedad, hasta el delirio, llenando todas las posibles respuestas de un diálogo interminable.<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, cit., pp. 572-573. [Io non mi esalto più né mi indigno, dico e scaglio «non credo», niente più. Considero che al posto di discutere dobbiamo rendere indipendente la nostra condotta, cercare di mantenerla intatta. Non scendere a compromessi con loro ed esaltare le nostre grandi illegittimità [...]. Sono in contraddizione con l'umanità, ma in una dolce contraddizione, che sonda e generalmente tace. Non sono solito contraddire nessuno in modo diretto, ma la mia opera è un rifiuto netto di certe idee. La mia opera certamente – per sentimenti profondamente radicati, nati con me, e non perché abbia scelto una posizione o un'altra nei fatti della vita-, sta al margine dell'onore e della morale borghese [...]. Io non credo. Io non credo. Io non credo [...]. Quante volte scriverei questa frase, ripetute e innumerevoli serie di «non credo», ripetute fino alla sazietà, fino al delirio, riempiendo tutte le possibili risposte di un dialogo interminabile; trad. nostra].

Se gli eventi biografici *strictu senso* seguono un ordine cronologico lineare che va dalla nascita al tempo della scrittura, i paragrafi digressivi come quello dedicato alla *rebeldía* sembrano essere ordinati per associazione tematica. Il paragrafo citato, tra le numerose attività singolari e ‘rivoluzionarie’ della vita dell’autore, ci riporta alla questione topica dell’autenticità in letteratura. I capitoli che seguono sono tutti dedicati allo stesso tema ma da prospettive differenti: la *Tinta roja* fa della scrittura una «trasfusión más sincera»<sup>293</sup>, il *monóculo sin cristal* è il filtro che permette di puntualizzare la *visión* e «pone el marco necesario» affinché non sia una «mirada perdida», il *Retrato radiográfico* rende in modo icastico la fisiologia dell’autorappresentazione, come denudamento organico e mezzo di osservazione profondo e incontestabile:

¿qué cráneo tenía yo? ¿No sería bueno conocerle alguna vez, y saber qué tipo de chato tendría yo cuando estuviese en el otro mundo de los chatos? Además, ¿y si por casualidad yo tenía alguna sorpresa dentro de la cabeza, uno de esos misterios de Naturaleza, por los que a lo mejor se encuentra un abrelatas, o quien dice un abrelatas, un abrochador o un alfiler en el fondo de la sesera? ¿Y si dormido en alguna ocasión, alguna vez me hubieran pegado un tiro silencioso y tuviese la bala incrustada en la cabeza? ¿Y si alguna idea recalcitrante estuviese enquistada en mi caletre? ¿Y si por generación refleja – que podríamos decir – hubiese en mi mente una imagen de mujer, personaje para una novela, ya cansado de esperar su hora?<sup>294</sup>

L’immagine parossistica della radiografia come autoritratto organico e genealogico, si collega ai capitoli precedenti legati dal tema della sincerità intesa come visione pura e rappresentazione veritiera della realtà. La radiografia permette al narratore di avere una visione globale sulla sua personalità e sulle

---

<sup>293</sup> Ivi, p. 576.

<sup>294</sup> Ivi, p. 578. [Che cranio avevo? Non sarebbe bene saperlo qualche volta, e sapere che naso avrei avuto se fossi stato nell’altro mondo, quello nasi camusi? E ancora, e se per caso avessi qualche sorpresa nella testa, uno di quei misteri della Natura, per i quali al meglio puoi trovare un apriscatole, o, come dice qualcuno, un apriscatole, una spillatrice o uno spillo al fondo del cervello? E se addormentatomi in qualche occasione, qualche volta mi avessero sparato un colpo silenzioso e avessi il proiettile conficcato in testa? E se qualche idea ribelle si fosse incuneata nella mia mente? E se per riflesso incondizionato – potremmo dire – ci fosse nella mente mia l’immagine di una donna, personaggio per un romanzo, già stanca di aspettare il suo momento?; trad. nostra].

possibili visioni e idee nascoste in invisibili zone del cranio che la «materia radiante» porta in luce tanto che «se las ve en la oscuridad como esos relojes cuyo horario y cuyas manillas están «fosforeados»<sup>295</sup>.

La struttura mastodontica di *Automoribundia* racconta retrospettivamente gli anni della vita dell'autore dalla nascita al 1948, anno di pubblicazione dell'opera (sottotitolata difatti *1888-1948*). Benché gli eventi seguano sostanzialmente un ordine cronologico che presenta il testo apparentemente come un'autobiografia *tout court*, i dati biografici rappresentano solo il piano secondario dell'ordine narrativo. Anche il testo ramoniano autobiografico più lineare incarna lo stile memorialistico dell'autore, uno stile frammentario, associativo, a tratti aleatorio. La successione delle scene e degli episodi non segue relazioni cronologiche ma si basa su relazioni emotive, metaforiche alla maniera di quelle mostrate per la parte centrale del paragrafo autobiografico de *La sagrada cripta de Pombo*. La trama dell'ordine degli eventi che sembra seguire il percorso del tempo biografico della storia è interrotta da continue digressioni, da aneddoti irrelati, da inserzioni di opere proprie, da autocitazioni, da pagine intere di diario. Il rapporto di durata tra il tempo della storia e quello del racconto rende chiaramente il carattere dell'opera ramoniana: dei centouno capitoli che la compongono, i primi ottanta narrano della vita madrilenana dell'autore, ovvero degli anni che vanno dalla nascita al 1936, e solo i restanti venti sono dedicati al periodo argentino – dal 1936 al 1948. La netta distinzione cronologica tra le due parti è visibile anche a livello stilistico: se nella parte madrilenana la successione dei periodi di vita è tracciata attraverso un ordine lineare, la parte dedicata al periodo argentino disperde la forma narrativa in continue digressioni riflessive, in elenchi di immagini e ricordi disposti senza un ordine preciso, in frasi stringate che richiamano lo stile delle *greguerías*.

I primi ottanta capitoli narrano, come detto, degli anni madrileni della vita dell'autore, gli anni felici della formazione e del riconoscimento pubblico, gli anni della primigenia pienezza creativa. Il lineare ordine degli eventi, sebbene sia interrotto da digressioni e osservazioni di vario genere, segue il tempo biografico della storia attraverso gli eventi più significativi come i cambi di abitazione, la morte dei cari, o i differenti luoghi di istruzione: i primi ventiquattro capitoli sono dedicati al periodo dell'infanzia - esclusi il capitolo

---

<sup>295</sup> *Ibid.*

XV e XVII dedicati alla descrizione particolareggiata degli anni 1896 e 1900 -, mentre dal venticinquesimo all'ottantesimo capitolo prende forma il ritratto d'artista da giovane dell'autore che narra dalla formazione adolescenziale al riconoscimento pubblico del periodo pombiano e della pubblicistica degli anni Trenta. Il cospicuo numero di capitoli dedicati all'infanzia mostra l'importanza nevralgica che il periodo assume nel racconto ramoniano, un periodo attraverso il quale la narrazione anticipa le costanti della personalità della vita dell'autore. L'infanzia è descritta in tutti i dolorosi passaggi da una fase all'altra come quella dall'età del *globo* a quella del *pato*.

El globo cada vez más feo, como una cabeza de guillotinado con la garganta muy plegada y atada con el hilo para que no se le saliese a la última sangre y la última vida, hubo un momento – el momento álgido de la fiebre [...]. A la mañana siguiente todo había pasado. La fiebre parecía ir a subir al último cielo, y de pronto comenzó a bajar, a olvidarse del susto que había dado, a arrepentirse, a meterse en su propia conciencia mercurial [...]. Aquel había de ser el último globo de mi infancia, pues desde ese día pasé de la edad del globo a la edad del pato.<sup>296</sup>

La storia del *globo azul*, simbolo di libertà repressa nella impossibilità di andare oltre il soffitto della stanza del piccolo Ramón, emerge come un feticcio dell'infanzia: lo sgonfiamento della sfera aerostatica produce una strana reazione nel protagonista che è preso da uno stato febbrile che sembra essere il chiaro segno del doloroso passaggio d'età.

Altrettanto significativo è il passaggio dal periodo dell'infanzia a quello dell'adolescenza:

Debo estar comenzando la adolescencia – y lo digo así porque es como cuando se viaja con las ventanillas cerradas y se dice: «Debemos estar llegando a Valladolid» -, y por eso me apretaba la necesidad de un traje nuevo [...]. El drama de la adolescencia es cualquier cosa: una camisa a rayas azules que se queda

---

<sup>296</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 74. [Il palloncino sempre più brutto, come la testa di un ghigliottinato con la gola piegata e attaccata col filo in modo che non gli fuoriuscisse la gola una volta esangue ed esanime [...]. Il giorno seguente era tutto finito. La febbre sembrava salire al settimo cielo e cominciò presto a diminuire, a dimenticarsi dello spavento che aveva provocato, a pentirsi, a riprendere coscienza mercuriale [...]. Quello doveva essere l'ultimo pallone della mia infanzia, dopo quel giorno passai dall'età del palloncino a quella del papero; trad. nostra].

descolorida, o el arrepentimiento de haber dado una joven la anilla de nuestro primer cigarro puro como si fuese una sortija. Sólo hay una cosa más asquerosa que la adolescencia, y es el chorreo involuntario que tiene un tubo de sindetikon cuando se le ha apretado demasiado y se la deja sobre la mesa.<sup>297</sup>

La parte dedicata all'infanzia è relativamente breve estendendosi dal capitolo appena citato all'episodio dell'arresto del protagonista per il boicottaggio di un comizio al Parco del Retiro. Di fronte all'era felice della vita infantile, l'adolescenza appare come un tempo troppo breve, disorientante, il periodo delle letture anarchiche che lo portano alla breve parentesi dell'attivismo politico, un periodo che il narratore definisce ripugnante come della colla attaccata sul tavolo. Al periodo dell'adolescenza segue la conversione a *monomaniaco letterario* che segna l'inizio della sua formazione intellettuale e letteraria e l'abbandono dell'impegno politico:

Melancólico – pero ya frenético – me volví un monomaniaco literario, me compré una bufanda y un monóculo y me lancé al Madrid del atardecer, ya sin ideales políticos, ya sólo con el sediento ideal del arte [...].<sup>298</sup>

I capitoli successivi descrivono in dettaglio le tappe della carriera letteraria del protagonista e il compimento della sua vocazione di artista puro sotto il segno dell'eterodossia, della stravaganza, della singolarità, costanti estetiche e poetiche del mondo artistico ramoniano. Il romanzo di formazione ha una battuta d'arresto decisiva al capitolo ottantunesimo con l'inizio dell'autoesilio argentino. Le ossessioni della vita trascorsa a Buenos Aires rendono il drammatico cambiamento esistenziale: la mancanza di denaro, la necessità di lavorare giorno e notte per sostenersi attraverso le pubblicazioni su rivista,

---

<sup>297</sup> Ivi, p. 195. [Deve essere cominciata l'adolescenza – dico così perché è come quando si viaggia con i finestrini aperti e si dice: «Dovremmo essere arrivati a Valladolid» -, e per questo mi premeva la necessità di vestiti nuovi [...]. Il dramma dell'adolescenza sta in ogni cosa: una camicia a righe azzurre che si scolorisce, o il pentimento per aver dato a una giovane il cerchio di fumo della nostra prima sigaretta puro come se fosse un anello. C'è solo una cosa che è più ripugnante dell'adolescenza, ed è il colare involontario di un tubo di colla quando lo si stringe troppo e lo si lascia sul tavolo; trad. nostra].

<sup>298</sup> Ivi, p. 205. [Melancolico – e tuttavia già frenetico – mi tramutai in un monomaniaco letterario, mi comprai una sciarpa e un monocolo e mi catapultai nella Madrid crepuscolare, ormai senza ideali politici, già solo con l'agognato ideale artistico [...]; trad. nostra].

l'isolamento in cui vive, il deteriorarsi delle sue condizioni di vita sono i temi ricorrenti dei capitoli argentini visibilmente lontani dal tono celebrativo e sereno dei temi del periodo madrileno. Ossessioni che compaiono tutte già dal primo capitolo ambientato in America, nella triste nota metadiscorsiva:

Como quiero que mi autobiografía sea estrictamente sincera y verídica, doy todo detalle de lo sucedido hasta en la esfera de lo privado, pues sostengo que el ser humano merece todo lo que sucede porque no tiene gratitud.<sup>299</sup>

Nell'angoscioso aggiornamento della visione sulla vita letteraria così distante da quella del *monomaniaco* letterario che era:

Es terrible la vida literaria. Tiene días sin solución, ninguna, muchos días, la mayor parte de los días que componen su edad, que es la edad de un hombre que no muere viejo.<sup>300</sup>

Nella descrizione delle condizioni economiche dell'emigrante:

Ya todo el mundo emigrante vive de la sorpresa de ver cómo se reproduce el dinero, y sólo obedece a la obsesión de hacer dinero o de observar cómo lo tienen o se lo reparten los demás.<sup>301</sup>

Nell'amarezza delle notti di studio diametralmente opposte alle intense notti delle *tertulias* madrilene:

La Nochebuena del poeta es desgraciada y está llena de desolación. Si es poeta de la bondad, se saciará en él el sadismo de los malos y hasta el sadismo de los

---

<sup>299</sup> Ivi, p. 624. [Dato che voglio che la mia autobiografia sia strettamente sincera e veridica, do' tutti i dettagli di tutto quanto accaduto finanche nella sfera privata, e credo che l'essere umano meriti tutto ciò che succede perché non conosce la gratitudine; trad. nostra].

<sup>300</sup> Ivi, p. 625. [La vita letteraria è terribile. Ci sono giorni senza soluzione, nessuna, molti giorni, la maggior parte dei giorni che compongono la sua età, che è l'età di un uomo che non muore vecchio; trad. nostra].

<sup>301</sup> Ivi, p. 625. [Ormai tutto il mondo dei migranti vive con la sorpresa di vedere come è possibile riprodurre il denaro, e obbedisce solo alla ossessione di fare soldi o di osservare in che modo gli altri li posseggono e se li spartiscono; trad. nostra].

buenos. Se produce ese flaco y mal sentimiento de lo sádico precisamente en esas diez o doce horas llenas de ternura.<sup>302</sup>

La frammentarietà e l'astrazione del tempo del racconto degli ultimi capitoli di *Automoribundia* è la stessa che emerge dalle singolari operazioni di condensazione degli eventi delle *Cartas* e di *Nuevas páginas de mi vida*, attraverso le quali, come conferma Heuer, Gómez de la Serna sembra tornare «a la forma del autobiografismo juvenil, a una escritura más íntima y más abstracta»<sup>303</sup>. Tuttavia la forma istantanea e le diffuse prospettive dal momento della scrittura esprimono un progetto di autonarrazione decisamente differente. Se i tredici anni che raccontano le *Cartas a las golondrinas* rappresentano la ciclicità del tempo della vecchiaia e dell'estinzione delle attese di vita che ruotano ormai unicamente attorno al simbolico e nostalgico ritorno delle rondini, in *Cartas a mí mismo* fin dalle prime pagine l'autore rinuncia a qualsiasi riferimento cronologico od ordine degli eventi, mentre nelle *Nuevas páginas* quella che si annuncia come una analitica revisione del passato si rivela una narrazione frammentaria e disorganica che mescola passati recenti, lontani e momenti della scrittura.

---

<sup>302</sup> Ivi, p. 626. [La notte di Natale del poeta è nefasta e piena di desolazione. Se è un poeta della bontà, si sazierà in essa il sadismo dei malvagi fino al sadismo dei buoni. Si produce quel debole e maligno sentimento sadico proprio in queste dieci o dodici ore piene di tenerezza; trad. nostra].

<sup>303</sup> J. Heuer, *La escritura (auto)biográfica de Ramón Gómez de la Serna*, cit., p. 323.

## 2.4.2 Intorno a quel tempo medesimo

Osservare il rapporto tra il tempo del racconto e il tempo della storia per il *corpus* di testi di Alberto Savinio appare cosa decisamente ardua per due motivi: il primo è legato al gradiente di finzionalità di gran parte dei racconti autobiografici dell'autore che prendono corpo anche in trame di testi di diversa natura, si veda l'esempio degli eterogenei racconti autobiografici che abbiamo selezionato dalle raccolte *Casa «la Vita»* o *Achille innamorato*. Il secondo è quello della durata, ovvero del periodo di vita compreso nei tempi del racconto che varia notevolmente di testo in testo: *Tragedia dell'infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare* narrano di episodi risalenti all'infanzia e all'adolescenza dell'autore; in *Souvenirs* ritroviamo i ricordi dei due soggiorni Parigini, il primo dal 1910 al 1915, il secondo dal 1925 al 1933. Ne *La casa ispirata* si racconta di un piccolo episodio parigino risalente al 1914; In molti racconti di *Hermaphrodito* gli episodi narrati riportano del periodo bellico trascorso tra Ferrara e il fronte di Salonico e quindi tra il 1915 e il 1918<sup>304</sup>. Allo stesso modo di Ramón Gómez de la Serna, anche per Alberto Savinio la differente selezione e le differenti operazioni di condensazione degli eventi mostrano la ricchezza dei modi con cui l'autore plasma il vissuto in letteratura. *Tragedia dell'infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare* sono le opere saviniane in cui il racconto di sé si avvicina maggiormente alle strutture canoniche dell'autobiografia. Analizzare i tempi del racconto proprio di quelle opere saviniane in cui la narrazione degli eventi sembra seguire un ordine più lineare e organico, ci permetterà di rilevare che anche in testi con un'identità di genere meno ibrida la macchina autobiografica dell'autore faccia un uso raro e originale dei dispositivi di rappresentazione del racconto di sé.

---

<sup>304</sup> Nella rubrica *Otto volante, scrittori allo specchio* (in «Fiera Letteraria», II, 8 (1947), p. 8), Savinio descrive il campo autobiografico della sua produzione chiarendo i periodi di vita descritti nelle varie opere: «A me è superfluo chiedere autobiografie. La mia opera è in parte una precisa ed estesa autobiografia».



Per comprendere a fondo la trama e l'ordine del discorso di *Tragedia dell'infanzia* è necessario chiarire sinteticamente il complesso *iter* filologico della sua scrittura. La *Nota al testo* di Paola Italia all'edizione Adelphi da noi presa in analisi, rivela in modo esauriente «la struttura composita del volume»<sup>305</sup> articolata su quattro diverse idee compositive. I primi sei capitoli del testo derivano dal nucleo de *La città scomparsa*, primo abbozzo autobiografico di Savinio pubblicato su «Illustrazione italiana» nel 1922; il capitolo *Saluto a Mentore* è estrapolato dall'inizio di un altro racconto saviniano, *La torre distrutta*, pubblicato sempre nel 1922 sulla rivista «Simplon»; il racconto è diviso in due parti, la seconda, titulata *Sul dorso del centauro*, presenta un altro capitolo della *Tragedia*, *Sonno di Diamandi*. I restanti cinque capitoli sono invece inediti e contemporanei quindi alla pubblicazione del testo definitivo del 1937. La natura composita della creazione, pur non togliendo «nulla all'unità del testo»<sup>306</sup>, sembra giocare un ruolo determinante nella struttura del racconto:

I tredici capitoli di *Tragedia dell'Infanzia* - escluse Prefazioni e Postfazione - sono vivisezionabili in tre nuclei narrativi differenti. Il primo, che comprende i sei capitoli iniziali, narra della graduale scoperta del mondo da parte del protagonista, in perenne conflitto con gli adulti:

Triste il conoscere. Più triste e assieme nefanda l'inclinazione che ci spinge a conoscere a tutti i costi, quando ignorare sarebbe tanto più pietoso, o se ignorare non si può almeno dimenticare. Come negare che la gioia più intima dei nostri genitori si rinutre delle sofferenze di noi bambini?<sup>307</sup>

La parte centrale del racconto, il secondo nucleo narrativo, consta di due capitoli, *Saluto a Mentore* e *Sonno di Diamandi*. Agli episodi di vita familiare, come il rapporto col cuoco Diamandi, si accompagnano reminiscenze fantastiche riportate con lo sguardo dal basso del piccolo Nivasio, si veda l'esempio dell'avventuroso viaggio alla ricerca dell'Orsa:

---

<sup>305</sup> P. Italia, *Nota al testo*, in A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 205.

<sup>306</sup> Ivi, p. 206.

<sup>307</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 16.

Di fronte alla finestra della mia camera dei giochi, si levava il Pelio. Avevo deliberato di partire di casa, varcare la montagna, affrontare una vita nuova e un più forte destino. Pregustavo il dolore dei miei genitori. Ma Diamandi, potevo andarmene senza averlo salutato? Scesi a cercarlo in cucina.<sup>308</sup>

Il terzo nucleo narrativo è quello formato dai cinque capitoli inediti pubblicati solo con l'edizione del '37. *Il teatro Lanarà, Il ciclone, Nel fondo del mare, Aurora e Sconforto* sono costruiti tutti attorno all'episodio del Teatro Lanarà:

Dal recinto dei popolari, ove le belve in tumulto minacciavano di abbattere le barriere, un fischio parti, terribile, tagliente, che terminò la sua parabola ai piedi di quell'astro di carne. La tempesta dilagava. Gli attori riuniti al proscenio guardavano la platea in tempesta, come visitatori di un giardino zoologico chini sul vivaio dei coccodrilli.

«Sipario! Sipario!». <sup>309</sup>

L'«esile trama»<sup>310</sup> mostra la sua natura complessa. Savinio crea una struttura narrativa che appare cronologicamente lineare: l'infanzia primitiva, le embrionali ricerche di libertà, il viaggio verso la maturità; tuttavia le tappe di questo percorso sembrano essere legate da un filo rosso difficilmente comprensibile. Se è di facile individuazione il rapporto cronologico tra i capitoli all'interno dei singoli nuclei tematici, la combinazione tra i tre nuclei narrativi e quindi delle tre diverse fasi esistenziali appare più complesso. L'inizio del capitolo *Saluto a Mentore* può essere di supporto al discorso:

I miei rimpianti non durarono. L'immagine dell'indegnamente amata, che ricordi e nostalgie alimentavano, si denutriti all'alba di un nuovo amore e sparve. Vivevo nella sfera di Mercurio. La mia vita si muoveva con rapidità, dentro un'orbita ristretta. Sofferenze e gioie mi si traducevano in turbamenti violenti ma brevi. I bambini risorgono dalle malattie più sicuri e temprati. Le sorprese della nuova vita cancellarono le ultime tracce della città notturna. Da un mondo buio e molle d'incertezza, m'affacciai a un mondo chiaro e ancorato alla realtà.<sup>311</sup>

---

<sup>308</sup> Ivi, p. 57.

<sup>309</sup> Ivi, p. 85.

<sup>310</sup> P. Italia, *Nota al testo*, cit., p. 207.

<sup>311</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 52.

Che indizi abbiamo per comprendere che siamo passati da una fase all'altra della vita del protagonista? Pochissimi e poco esaustivi; «durarono», «denuttrì» e «sparve» al passato remoto rendono il lasso di tempo trascorso tra una pagina e l'altra; i «turbamenti brevi» possono intendere una crescita emotiva di Nivasio che rispetto al passato, descritto nei capitoli precedenti, è maturo abbastanza per dimenticare dolori e inganni. E infatti questi si affaccia ora «a un mondo chiaro e ancorato alla realtà». Ma che mondo è? Quanti anni ha ora il piccolo Nivasio? Che rapporto c'è tra i racconti precedenti e quello che l'autore si accinge a descrivere? Se la successione cronologica tra i capitoli è comprensibile benché non definibile precisamente, appare molto complicato comprenderne invece il legame tematico. Eppure Savinio, come capita spesso all'interno del testo, sembra darci un indizio, che sebbene non sbrogli la matassa, può facilitare l'interpretazione. Alla fine del capitolo la descrizione del rapporto del protagonista con il cuoco Diamandi assume i caratteri di un sodalizio intellettuale:

Tutte le cose alle quali Diamandi indirizzò il mio ingegno, più tardi, e senza la sua guida, io me le sarei scoperte da me. Ma per l'insegnamento del mio Mentore, sotto le cui spoglie vegliava certo qualche savia divinità, i primi passi della mia vita io li potei compiere senza quella fatica che indurisce l'animo e spegne la grazia, ma in maniera amabile e adorna di liete sorprese. Le illusioni che Diamandi mi ispirò, di poi le ho dovute dimettere a una a una. Che importa? Egli mi popolò il mondo di promesse, di segni portentosi, d'inesplicabili richiami. E dalla voce di lui ho tratto quella fede incrollabile nella meta faticosa ma alta del mio destino, la quale anziché scemare con gli anni, cresce di continuo e si rafforza.<sup>312</sup>

Diamandi è il suo «Mentore», la sua guida spirituale e intellettuale. L'«uomo senza origine né fine»<sup>313</sup> sembra essere il filo rosso che collega i due nuclei narrativi di cui sopra. È grazie al cuoco di casa che il protagonista ha abbandonato «la fatica che indurisce l'animo e spegne la grazia», grazie ai suoi insegnamenti il piccolo Nivasio ha scoperto la natura del suo carattere e l'attitudine delle sue passioni. Savinio racconta quindi dei ricordi legati allo speciale rapporto con il cuoco per descrivere il primo passo del suo distacco

---

<sup>312</sup> Ivi, p. 56.

<sup>313</sup> Ivi, p. 55.

dalle strutture sociali impostegli dalla famiglia e dalla società. L'apparente enigmaticità della figura di Diamandi sembra quindi avere un ruolo fondamentale nello sviluppo successivo della trama<sup>314</sup>; è tuttavia eccezionale il modo in cui Savinio la compone. La giustapposizione analogica dei ricordi sembra dare per scontato il loro legame invisibile. La *callida iunctura* che lega il secondo nucleo narrativo al terzo ne fornisce una prova ancora più significativa:

Intorno a quel tempo medesimo, fui iniziato ai misteri del teatro.<sup>315</sup>

Il nesso tra i due nuclei appare di interpretazione ancora più complessa rispetto al precedente. Il *lead* saviniano è minimale, quasi ermetico; «quel tempo medesimo», unica indicazione temporale, sembra inserire l'episodio del teatro e i capitoli successivi in un'aura surreale senza spazio né tempo. Ma che relazione ha l'episodio del teatro Lanarà con il precedente viaggio verso l'Orsa? I «misteri del teatro» nonostante sembrino riferirsi unicamente alla natura dello spettacolo anticipano invece il rito iniziatico che l'autore descrive successivamente. Questi sembra introdurre gli ultimi fondamentali capitoli e il loro enorme valore simbolico con una semplice cronaca della sua esperienza da spettatore. Savinio descrive il teatro «che confinava con un cantiere di barche»<sup>316</sup>, l'origine del suo nome e le sensazioni provate all'ingresso, tuttavia l'esperienza teatrale rivela il suo perturbante significato esistenziale. La visione dell'ermafrodito rappresenta il primo contatto del protagonista con la sessualità che lo porta alla maturità e al distacco dall'amore materno. Il viaggio descritto in *Sogno di Diamandi*, sembra quasi 'figura' del sogno lucido descritto in *Nel fondo del mare*, se nella prima esplorazione abbandona il suo mentore, nella seconda l'arcano mondo della sessualità lo porta sempre più lontano dalla madre.

I sette capitoli che compongono *Infanzia di Nivasio Dolcemare* raccontano episodi dell'infanzia e della prima adolescenza del protagonista, dal battesimo alle sue prime esperienze sessuali. La differenza con *Tragedia dell'infanzia* è sostanziale: in *Infanzia di Nivasio Dolcemare* il racconto della graduale crescita

---

<sup>314</sup> E lo avrà anche nella sua continuazione inedita *Sul dorso del Centauro*.

<sup>315</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>316</sup> *Ibid.*

emozionale ed esistenziale del protagonista segue un binario parallelo rispetto alla penetrante descrizione della borghesia greca del tempo della sua infanzia. L'ordine del discorso segue quindi anzitutto la vita dei Dolcemare e gli eventi che riguardano i numerosi personaggi che frequentano la loro casa. Sono però tre i momenti che scandiscono i periodi dell'esistenza del protagonista e il suo rapporto conflittuale con la famiglia e l'intera società borghese: il viaggio notturno in solitaria verso il tempio greco, la prima esperienza sessuale con Cleopatra, il suo ingresso nella noia dell'età adulta. Il primo episodio rappresenta l'evento cardine dell'infanzia del protagonista: Nivasio ha deciso ormai di affidarsi al credo greco preferendolo al credo cattolico che gli sembra «la continuazione di quella medesima società di cui di giorno in giorno egli andava approfondendo l'insondabile vacuità e la incommensurabile idiozia»<sup>317</sup>, parte perciò nella notte solitaria col «tentativo di recare conforto e nutrimento al Dio Greco»<sup>318</sup>.

Quando la respirazione di Frau Linda diventò pastosa e regolare, Nivasio uscì pian piano dal letto, si vestì in fretta, scese le scale recando le scarpe in mano. Nella casa era quel che di cupo, di «sudato» dà al sonno degli uomini. Tra gli ostacoli maggiori che a previsione di Nivasio avrebbero ostacolato il suo tentativo notturno, era il buio della notte e l'impossibilità di farsi lume [...] Nivasio si sentiva felice, sicuro, ma ispirava ancora una fiducia illimitata. «Perché la sua vita non si svolge sempre in questa luce?» pensò Nivasio. In questa luce ferma e pacata Nivasio Dolcemare aveva riconosciuto un che d'irrimutabile e duraturo, che la luce del sole non ha.<sup>319</sup>

Il *topos* della prima esperienza sessuale come evento di passaggio dall'infanzia all'adolescenza è ripreso anche tra le pagine di *Infanzia di Nivasio Dolcemare*:

Lottò per le nuove scoperte, per la meta a difesa della quale Cleopatra opponeva i gomiti e le pugna, ergeva il muro di una resistenza dura, sorda, bestiale.<sup>320</sup>

---

<sup>317</sup> A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 605.

<sup>318</sup> Ivi, p. 611.

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> Ivi, p. 659.

La prima esperienza sessuale, già citata integralmente in precedenza nel confronto con l'episodio erotico narrato in *Tragedia dell'infanzia*, segna il passaggio a un'altra fase dell'esistenza e la fine dell'infanzia di Nivasio Dolcemare:

La Noia cominciò a stendersi come una enorme macchia sulla vita di Nivasio Dolcemare. E lentamente, irresistibilmente, Nivasio Dolcemare calò nelle sabbie mobili della Noia Vorace, della Noia Sitibonda, della Noia che aspira l'anima e il corpo. La vita si era decolorata in un biancore uniforme e opaco. Ogni attività non diciamo felice, ma appena gradevole era cessata. Sembrava che una epidemia di «nulla» si fosse silenziosamente abbattuta sul mondo. A parte gli atti quotidiani e indispensabili, come il sedere a tavole due volte il giorno, e quei pochi «doveri» cui era astretto dalla soggezione alla volontà altrui, Nivasio si era ridotto a un'apatia completa, sorda, compatta, che diminuiva le facoltà, insonnoliva gli occhi, empiva la testa di ronzio e tramortimento. L'afa del giorno soffocava ogni movimento, ogni suono. La casa era oscura come una cripta, silenziosa come una tomba. Il sonno la dominava per le lunghe ore. Nivasio, che non sentiva bisogno quanto a sé di partecipare al sonno comune, al sonno «familiare», perché egli stesso era tutto chiuso in un suo sonno particolare, era costretto in quelle ore «morte» a camminare in punta di piedi, a evitare alcuni passi troppi vicini alle camere da letto, a comportarsi come il guardiano di morti.<sup>321</sup>

---

<sup>321</sup> Ivi, pp. 662-663.

### 2.4.3 Regola della storia, regola del racconto

Michel Leiris è tra gli autori in studio quello incarna in modo più evidente i profondi motivi esistenziali e psicologici che la scrittura di numerose opere autobiografiche sottende. L'opera di Leiris, escluse le prove poetiche e la saggistica etnografica, è dedicata quasi per intero al genere autobiografico e alle sue molteplici forme. La premessa è fondamentale per comprendere come il tempo della storia dell'autore prenda forma nei numerosi tempi del racconto che osserveremo tra le pagine delle sue opere. Benché i differenti momenti della scrittura permettano di raccontare episodi differenti e fasi della vita ulteriori è decisamente particolare il modo in cui identiche porzioni di esistenza prendano corpo in modalità differenti nei vari tasselli autobiografici, si veda l'esempio degli episodi dell'infanzia e dell'adolescenza che costituiscono la materia biografica del primo esperimento de *L'âge d'homme*, di tutti e quattro i volumi de *La règle du jeu* e delle opere più tarde quali *Le ruban au cou d'Olympia*, *Langage tangage* e *À cor et à cri*. Le modalità narrative con cui questi eventi prendono forma nel racconto leirisiano sono però sostanzialmente differenti. Partiremo da *L'âge d'homme* per poi arrivare ai capitoli de *La règle*.

*L'âge d'homme* è divisa in nove capitoli. Il primo, non numerato, fa da cornice e rappresenta quella che l'autore definisce la *métaphysique de mon enfance*. I restanti otto capitoli, numerati con cifre romane dal I all'VIII, hanno titolo e iniziano tutti con un esergo tratto da opere letterarie, dizionari etimologici o testi personali dell'autore. Il racconto è scomponibile in due parti distinte: la prima parte (dal capitolo non numerato al capitolo V) è dedicata soprattutto a episodi relativi all'infanzia (escluso l'autoritratto dal presente che introduce il racconto), la seconda (dal capitolo V all'VIII) a quelli databili dall'adolescenza al momento della scrittura. La differenza tra le due sezioni non è però dovuta solo al differente periodo di vita narrato: le due parti differiscono profondamente per la decisiva differenza degli ordini del racconto. La prima parte segue un ordine tematico-associativo, gli episodi non sono databili né

forniscono elementi per tracciare differenti momenti del periodo dell'infanzia; la seconda segue invece un ordine cronologico che narra dalle prime esperienze amorose alla relazione con Kay:

Je convins avec Kay de l'épouser. Personne de ma famille ne s'y serait opposé. Mais quand j'eus pris cette décision je me sentis dans un abîme : il me faudrait choisir un métier, travailler pour cette femme plus âgée que moi qui me serait à jamais liée. N'étant plus libre sentimentalement et me trouvant obligé de mener une existence difficile et médiocre, je devrais renoncer également à cette activité poétique à laquelle – justement parce qu'elle constituait une sphère, où je pouvais échapper à l'emprise de Kay – j'avais une si furieuse envie de me livrer. En somme, je ne serais affranchi du service militaire que pour me charger aussitôt de chaînes encore plus lourdes.<sup>322</sup>

Il *trait d'union* tra le due sezioni distinte e profondamente diverse del racconto è costituito dal ricorrente tema sentimentale-sessuale. Il passaggio dall'età infantile all'età matura è dovuto alla soluzione dell'insanabile contrapposizione tra le stoiche Lucrezie e le fameliche Giuditte, le due eroine rappresentano i due modelli femminili contrapposti da cui il protagonista è attratto per ragioni differenti: Michel sceglie Lucrezie ma, in dubbio tra il valore volitivo o induttivo della scelta, ritorna sulle inafferrabili Giuditte. La contrapposizione sembra risolversi nella figura di Cleopatra:

De ce capharnaüm d'armures, de hennins et de gorges d'une blancheur lunaire dans lequel mon imagination se plaisait est sorti le concept de la fée, ou de la femme telle qu'a la fois je la souhaitais et redoutais, enchanteresse capable de toutes les douceurs mais recélant aussi tous les dangers, comme la courtisane (mot qui débute avec «courtine» pur finir avec «pertuisane», ce qui – à l'époque encore

---

<sup>322</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, pp. 179-180. [Kay ed io stabilimmo di sposarci. Nessuno della mia famiglia si sarebbe opposto. Ma quando ebbi preso tale decisione mi sentii in un abisso: sarebbe stato ormai necessario scegliere una professione, lavorare per quella donna più anziana di me alla quale sarei stato legato per sempre. Non essendo più libero sentimentalemente e trovandomi obbligato a condurre un'esistenza difficile e mediocre, avrei dovuto rinunciare anche a quell'attività poetica alla quale – proprio perché costituiva una sfera dove potevo sfuggire al dominio di Kay – avevo una furiosa smania di dedicarmi. Insomma non sarei stato libero dal servizio militare che per caricarmi tosto di catene ancora più pesanti; trad. it. cit., p. 157].



récente où j'attachais une valeur d'oracle à ce genre de jeux de mots – m'aurait paru un argument inébranlable à l'appui de ce que j'avance) ou comme ce personnage féminin en lequel peuvent se fondre symboliquement ma Lucrece et ma Judith : Cléopâtre, reine d'Égypte.<sup>323</sup>

Non è un caso che la figura di Cleopatra compaia a dirimere in modo compromissorio la battaglia manichea tra le Lucrezie e le Giuditte proprio nel capitolo VI, capitolo dal quale la narrazione segue una condensazione degli eventi del vissuto decisamente differente. Nell'ultimo capitolo gli eventi si avvicinano al tempo della scrittura, se la data del matrimonio con Kay risale al 1926, gli eventi narrati nel capitolo VIII partono da un ricordo del 1929 e finiscono con l'inserzione di sogni risalenti agli anni Trenta:

Dans un pays vraisemblablement colonial, participant à un complot je fais de la contrebande avec un camarade (garçon rencontré, dans la réalité, aux réunions d'un cercle politique dont j'avais fait partie). Il y a deux pistes : l'une, en deux étapes, plus longue; l'autre, en une seule étape, plus courte mais plus fatigante [...] Je constatai le lendemain que la femme-turban n'était autre que mon amie, que j'avais aidée effectivement, la veille, à renouer son turban. Quant à la pièce d'étoffe chargée de signes et animée d'une bouche, je découvris un peu plus tard ce qui me l'avait fournie: l'image des persiennes de ma chambre à coucher (dans l'appartement que, ma femme et moi, nous partagions alors avec ma mère), multiple colonnade de gentes avec une déchirure à l'une d'entre elles vers le haut, la rendant pareille à un bouche que, chaque matin, je voyais entr'ouverte et qu'il me semblait parfois baiser.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> Ivi, pp. 137-138. [da questa accozzaglia di armature, di cappelli a cono e di gole di lunare bianchezza in cui la mia fantasia si compiaceva è venuto il concetto della fata o della donna che io insieme desidero e temo: un'incantatrice capace di tutte le dolcezze ma capace anche di nascondere in sé ogni pericolo, quale una cortigiana (parola che comincia come «cortina» per finire come «partigiana», nel senso di arma antica: e questo fatto, quando ancora io attribuivo un valore d'oracolo a simili giochi di parole, mi sarebbe sembrato un indiscutibile argomento a favore della mia tesi) o quale il personaggio femminile in cui possono fondersi simbolicamente la mia Lucrezia e la mia Giuditta: Cleopatra regina d'Egitto; trad. it. cit., pp. 120-121].

<sup>324</sup> Ivi, pp. 203-204. [In un paese verosimilmente coloniale, partecipo a un complotto e faccio del contrabbando con un compagno (ragazzo che nella realtà avevo incontrato alle riunioni di un circolo politico di cui facevo parte). Vi sono due piste: una, in due tappe, più lunga; l'altra, in una sola tappa, più corta ma più faticosa. Constatai l'indomani che la donna dal turbante non era altri che la mia amica: l'avevo aiutata, effettivamente, la vigilia, a riannodarsi il turbante. Quanto al pezzo di stoffa pieno di segni e animato da una bocca, scoprii un po' più

Se l'elemento analogico-associativo condiziona profondamente tutta la struttura de l'*âge*, la conclusione del racconto con le due irrelate esperienze oniriche mostra chiaramente le caratteristiche di quel nuovo modo di fare autobiografia a cui ci siamo riferiti in precedenza; la nuova dimensione frammentaria, analogica e per niente lineare della trama modifica in modo sensibile il carattere sineddotico della selezione degli eventi dell'autobiografia, una parte per il tutto microcosmica che, trascurando intere porzioni di vissuto, fa delle simbologie e dei temi del narrato il suo motore primario. Sono meccanismi che ritroviamo in modo ancor più marcato nei volumi della *Règle du jeu*.

Gli otto capitoli di *Biffures* sono il prodotto di tre periodi scrittori differenti: i primi quattro capitoli, *Reusement*, *Chansons*, *Habillé-en-cour* e *Alphabet* appartengono al progetto scrittorio risalente al periodo tra l'estate del '40 e la primavera del '42, progetto originariamente titolato *Bifurs*; *Perséphone*, *Il était une fois*, e *Dimanche* sono stati scritti tra il 1942 e il 1945 mentre la scrittura di *Tambour-trompette*, l'ultimo capitolo, comincia l'autunno del 1945 e finisce nel 1947, un anno prima della pubblicazione del testo. I tre diversi momenti di scrittura rendono chiara la netta distinzione tra le tre parti del testo. I primi quattro capitoli rappresentano un'unità organica di tempo, narrando del periodo di vita pre-adolescenziale del piccolo Michel, e di luogo, dato che la materia narrata è ambientata quasi tutta nei quartieri periferici di Parigi da Auteil a Passy. L'ordine del discorso di questa prima parte segue quindi la cronologia degli anni di scolarizzazione:

Le maître à qui j'étais redevable du texte dans lequel était sertie cette pierre bizarre, retaillée en «Dictolétien», s'appelait M. Roger. C'était un homme à tête toute ronde, un authentique brachycéphale. Lunettes circulaires, grosse moustache courte mais peu soignée, calvitie contrastant avec les abondantes touffes frisées

---

tardi ciò che me l'aveva ispirato: l'immagine della persiana della mia camera da letto (nell'appartamento che io e mia moglie allora dividevamo con la mamma), colonnato multiplo di fessure, con una lacerazione a una di esse verso l'alto, simile a una bocca; ogni mattina la vedevo socchiusa e talvolta mi pareva baciarla; trad. it. cit., pp. 175-177].

qui garnissaient les côtes. Sa grand ambition avouée était d'écrire un dictionnaire.<sup>325</sup>

La seconda parte narra invece di eventi dell'età più avanzata dell'autore come dimostra il brano d'apertura del primo dei tre capitoli del secondo periodo scrittorio:

Je viens de déménager. Renonçant à ces quartiers ouest où je suis né et d'où, avant ce dernier mois – avril 1942 – compte non tenu d'un certain nombre de voyages diversement motivés je n'avais jamais bougé (jusqu'à mon mariage, demeurent rue Mignet à Auteuil; puis à Boulogne, tout à côté de l'Air Liquide; une fois encore à Auteuil: d'abord chez ma mère, ensuite près du pont de Grenelle dans la rue du préfet Poubelle, inventeur de l'engin de ce nom; enfin depuis septembre 1940, de nouveau à Boulogne-Billancourt [...]) C'est au 53 bis, quai des Grand-augustins que j'habite maintenant, à quelques pas du Pont-Neuf et face à la Cité. Plus urbaine que tous que j'ai connues autrefois.<sup>326</sup>

Il testo citato fornisce numerosi elementi utili a comprendere il cambiamento rispetto alla sezione precedente: anzitutto l'autore torna al momento della scrittura e fornisce un dato che ci fa comprendere in che momento della sua vita reale sta scrivendo. Ma la data che qui ci interessa è quel «septembre 1940» che mette in luce due caratteristiche dei capitoli scritti dopo il '42: da un lato il cambiamento nell'ordine del discorso che comincia a fornire riferimenti cronologici rispetto all'ordine tematico-associativo dei capitoli precedenti, dall'altro il riferimento ai vari spostamenti di domicilio e in

---

<sup>325</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 63. [Il maestro a cui ero debitore del testo ov'era incastonata tale pietra bizzarra, tagliata a nuovo in *Dictolétien*, si chiamava Roger. Era un uomo dalla testa tonda, un autentico brachicefalo. Lenti circolari, baffoni corti ma poco curati, calvizie a contrasto cogli abbondanti ciuffi arricciati che ornavano le tempie. La sua grande ambizione confessata era di scrivere un dizionario; trad. it. cit., p. 63].

<sup>326</sup> Ivi, p. 68. [Ho traslocato che è poco. Rinunciando ai quartieri occidentali dove son nato e da cui, prima di quest'ultimo mese, - aprile 1942 - a non tener conto di un certo numero di viaggi variamente motivati, non mi ero mai mosso (fino al matrimonio, abitai in rue Mignet ad Auteuil; poi a Boulogne, vicino all'Air Liquide; in seguito di nuovo ad Auteuil: prima da mia madre e quindi nei pressi del ponte di Grenelle in rue du préfet Pubelle, inventore dell'arnese omonimo; infine, dopo il settembre del 1940, nuovamente a Boulogne-Billancourt [...]) Adesso abito al 53 bis quai des Grands-Augustins, a pochi passi dal Pont-Neuf e di fronte alla Cité. Più urbana di tutte quelle che ho conosciuto finora; trad. it., cit., p. 68].

particolare a quello del 1940 mostra il fatto che si stia analizzando un periodo di vita differente che arriva agli anni Quaranta e al momento della scrittura. I capitoli scritti dopo il '42 raccontano di avvenimenti post-adolescenziali della vita del narratore-protagonista seguendo un ordine cronologico lineare. Il presente del tempo della scrittura domina l'ultimo capitolo, *Tambour-Trompette* che assume la fisionomia di un diario metadiscorsivo col quale l'autore tira le somme sul valore dell'opera che sta scrivendo.

Mon livre – comme ma vie même vouée maintenant à l'oisiveté – est donc une chose parvenue au bord extrême du vide et qui, déjà, n'existe plus qu'en silhouette i, en découpeure dépourvue presque de substance. Une réelle euphorie – que ne gâte pas, jusqu'à présent, la pointe de vertige qui s'y mêle – est liée pour moi à cet état de vacance.<sup>327</sup>

È il doppio binario di narrazione, da una parte il diario del tempo della scrittura e dall'altro il metadiscorso sull'opera, che ritroviamo in numerosi luoghi dei tomi della *règle*, doppio binario che tiene amaramente il conto della distanza dagli avvenimenti del passato e che segnala *in fieri* la deriva del primigenio progetto scrittorio.

Il piano dell'opera descritto in *Biffures* rappresenta il fulcro tematico e stilistico della tetralogia di cui le tappe successive saranno una prosecuzione con gli stessi mezzi ma con risultati e strutture narrative totalmente differenti. Tra i quattro volumi della *Règle*, *Fourbis* presenta l'ordine del discorso più complesso. Il testo è diviso nettamente in tre parti che non fanno riferimento a diversi periodi dell'esistenza dell'autore ma ai diversi macrotemi affrontati al loro interno: il tema della morte in *Mors*, il tema della fraternità in *Tablettes sportives*, il tema della sessualità in *Vois! Déjà l'ange....*. Il cambiamento sostanziale rispetto a *Biffures* riguarda anche la cronologia: *Fourbis* narra di episodi relativi all'adolescenza e alla maturità dello scrittore. Tra queste connessioni tematiche e analogiche ritroviamo i ricordi dell'ippodromo di Auteuil, della palestra di Rue Guérin, della vita militare in Algeria, del periodo della *Drôle de guerre* e, nel capitolo finale, del perturbante rapporto con

---

<sup>327</sup> Ivi, p. 71. [Il mio libro – al pari della mia vita ora votata all'ozio – è cosa giunta all'estremo limite del vuoto e già più non esiste che come sagoma, come profilo privo quasi di sostanza. Un'autentica euforia – finora non guastata dalla punta della vertigine che vi si mescola – si accompagna al mio attuale stato di vacanza; trad. it., cit., 64].

Khadidja. Con *Fourbis* Leiris compone il suo testo autobiografico più raffinato e complesso, riproponendo una narrazione retrospettiva organica che ha come primo obbiettivo quello di ricostruire il passato pur se con una condensazione sensibile degli eventi e con un ordine tematico-associativo.

Il capitolo unico che compone *Fibrilles, La fière, la fière*, pur se diviso in quattro parti, è una narrazione unica e disorganica di eventi della vita dell'autore legati al suo viaggio in Cina e al suo tentativo di suicidio, eventi risalenti agli anni Cinquanta. Il racconto non segue un ordine cronologico né un'associazione tematica manifesta. Il terzo tomo della *Règle* è anzitutto una riflessione esistenziale, politica e letteraria sul presente che torna al passato raramente e che indugia di continuo sull'esautoramento del progetto scrittorio e sulla perdita speranza di rintracciare l'agognata regola del gioco e dell'esistenza. La distanza dai tempi del racconto di *Fourbis* e *Biffures* è siderale. È la narrazione disorganica che ritroviamo nella struttura frammentaria di *Frêle bruit* e delle opere tarde in cui l'ordine del discorso si allontana vertiginosamente dall'ordine della storia producendo racconti di sé divisi in minute particelle come le centoquarantaquattro sequenze di *Frêle bruit*, i frammenti de *Le ruban au cou d'Olympia* e di *À cor et à cri*, lo zibaldone di *Langage tangage*.

#### 2.4.4 *Christopher and his time*

Le opere autobiografiche di Christopher Isherwood presentano quasi tutte un ordine del discorso lineare. I periodi chiave dell'esistenza dell'autore sono rintracciabili chiaramente nei vari racconti: l'infanzia e l'adolescenza trascorse in Inghilterra, che potremmo circoscrivere agli anni che vanno dal 1904 al 1929, emergono dalle pagine di *Lions and shadows*, nei capitoli finali di *Kathleen and Frank* e nel primo capitolo di *Down there on a visit*; il percorso di formazione berlinese, sebbene breve e durato solo quattro anni tra il 1929 e il 1933, è la materia biografica che ritorna più volte nei racconti di Isherwood: in *Mr Norris changes train*, *Goodbye to Berlin* e in *Christopher and his kind*; il periodo tribolato degli anni 1933-1938, successivo al soggiorno Berlinese e precedente al viaggio in Cina e alla definitiva emigrazione statunitense, che ritroviamo sia nelle pagine di *Down there on a visit* che in quelle di *Prater Violet* e *Christopher and his kind*; infine la vita americana di *Lost years. A memoir 1945-1951* e di *October*. I momenti nodali della biografia di Isherwood ci aiutano quindi a comprendere in che modo le differenti modulazioni dei tempi del racconto e le differenti condensazioni degli eventi di vita reale non siano solo il segno di eterogenee soluzioni narrative e scritte ma anche la prova di diverse intenzioni memorialistiche nel recupero del passato delle numerose patrie isherwoodiane.

Se escludiamo i riferimenti al periodo dell'infanzia in Inghilterra rintracciabile nel romanzo *The memorial*, l'unico testo autobiografico che descrive i primi anni della vita dello scrittore è *Kathleen and Frank*. Il testo è come detto una biografia dedicata ai genitori di Isherwood e che quindi parte dagli anni della giovinezza di Kathleen, ricavati dal suo diario, alla morte di Frank Isherwood avvenuta nel 1915. Le pagine dedicate a Christopher narrano dalla sua nascita, dal 1904, al suo ritorno a St. Edmund nel settembre del 1915. L'ordine cronologico col quale sono narrati gli eventi relativi alla vita di Christopher segue le pagine del diario di Kathleen:

*August 26. BABY BORN.* Felt uncomfortable with bearing-down pains from after 5 a.m., but had a good hot bath and breakfast as usual. Same pains continued and Mrs Mac felt really hopeful, as they come on worse at intervals and never left off altogether [...]. I felt I could never thank God sufficiently for bringing me safely through, the Baby well and strong and a son.<sup>328</sup>

Alle pagine del diario che riportano lo straordinario racconto della nascita dell'autore, esorcizzando in modo efficace la falla primaria della memoria autobiografica, si accompagna la narrazione che riporta gli eventi più importanti dell'infanzia di Christopher fino al suo ritorno a St. Edmund dopo la morte del padre:

When Christopher came back to St Edmund's in September 1915, after his summer of convalescence, he wore a black crape band around his sleeve. He had now acquired a social status which was respected by everybody in wartime England, including the Crown, the Church and the Press; he was an Orphan of a Dead Hero.<sup>329</sup>

È un passo su cui torneremo più volte per il suo straordinario contenuto. Col ritorno a scuola dopo la morte del padre, il particolare tempo del racconto dedicato all'autobiografia del piccolo Christopher che trova spazio negli interstizi della biografia di *Kathleen* e *Frank* si conclude; l'essere orfano di un «Dead Hero» apre una nuova fase della sua vita, la prospettiva dal presente rivela quanto quell'evento rappresenti una scena primaria nodale che condiziona in modo sensibile gli anni della formazione del protagonista, le sue scelte, le sue attitudini. L'essenza della vita del protagonista condensata in un

---

<sup>328</sup> C. Isherwood, *Kathleen and Frank*, cit., p. 192. [26 AGOSTO. NASCITA DEL BAMBINO. Sentita poco bene con dolori pressanti dopo le 5 del mattino, ma ho fatto un ottimo bagno caldo e ho fatto colazione come sempre. Alcuni dolori sono continuati e Mrs Mac è molto ottimistica, dato che peggiorano a intervalli e non vanno mai via del tutto [...]. Credo che non potrò mai ringraziare sufficientemente Dio per avermi riportata sana e salva, per il bambino in buona salute e forte e per avere un figlio; trad. nostra].

<sup>329</sup> Ivi, p. 356. [Quando Christopher tornò a St. Edmund nel settembre del 1915, al termine della sua estate di convalescenza, indossava una fascia nera a lutto intorno alla manica. Aveva appena acquisito uno status sociale che veniva rispettato da tutti in Inghilterra durante la guerra, Chiesa, Corona e Stampa comprese; era un orfano di Padre-Eroe; trad. nostra].

singolo episodio d'infanzia, niente male per un racconto di vita ritagliato da una biografia familiare.

*Lions and shadows* narra di sette anni della vita dell'autore reale dal 1922 al 1929 ovvero dagli anni di scuola a Repton ai tempi di Cambridge prima della partenza per Berlino. La condensazione degli eventi rende chiaro che l'*educazione negli anni Venti*, sottotitolo dell'opera, riguarda soprattutto la formazione letteraria degli anni del college e dell'Università. Solo il primo capitolo è dedicato agli anni scolastici e alla figura del maestro Holmes:

As for myself, I accepted Mr. Holmes' influence all the more readily because, during the first four or five terms of my school life, I had had scarcely any personal contacts with the staff at all.<sup>330</sup>

Il primo capitolo si conclude con la lettera che annuncia l'ingresso del protagonista a Cambridge e il passaggio a un'altra fase della sua vita che lo introduce nel gran mondo «adulatore e traditore»:

A couple of days before the end of term, the telegram from Cambridge arrived. I had won an eighty-pound scholarship, my marks were the highest of all the scholars in my future college.<sup>331</sup>

Mr. Holmes, who was sitting beside me, bent over and hissed into my ear. "You see? N-nothing succeeds like s-success!" This, and no phrase from the chapel sermon or my Housemaster's parting pi-jaw, was the message I carried away with me next day, put into the great treacherous flattering world.<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> C. Isherwood, *Lions and shadows*, cit., p. 12. [Quanto a me, accettai tanto più profondamente l'influenza di Mr. Holmes in quanto, durante i primi quattro o cinque anni della mia vita alla scuola, avevo avuto rari contatti personali con il corpo insegnante; trad. it., cit., p. 14].

<sup>331</sup> Ivi, p. 46. [Un paio di giorni prima della fine della sessione, arrivò il telegramma da Cambridge. Avevo vinto una borsa di studio di ottanta sterline, e i miei voti erano stati i più alti di tutti quelli riportati dagli altri candidati; trad. it. cit., p. 46].

<sup>332</sup> Ivi, p. 48. [Mr. Holmes, che era seduto vicino a me, si chinò e mi sussurrò all'orecchio: «Avete visto? Non vi è niente che abbia tanto successo quanto il successo!» Fu questa osservazione, e non una sola frase del sermone da cappella o del discorsetto d'addio del professore della mia Casa, il messaggio che io portai con me il giorno seguente quando m'inoltrai nel gran mondo traditore e adulatore; trad. it., cit., p. 48].



I capitoli successivi narrano del periodo del college, del sodalizio intellettuale con Chalmers, dell'irriverente prova d'esame finale che lo porta ad abbandonare i corsi universitari e soprattutto all'amicizia con Weston, lo pseudonimo di Auden. L'ordine cronologico permette alla narrazione di ricostruire le tappe fondamentali delle prove letterarie del tempo e soprattutto della preparazione al viaggio berlinese di cui si riporta nel finale il momento della partenza:

On March the 14th, 1929, I left London by the afternoon train for Berlin. It would be easy to dramatize my emotions on this portentous but unexciting journey – easy because I have forgotten altogether what they were. I remember only the externals, people and places: a German who asked me to admire the overcoat he had bought in Conduit Street; Dover quay, enveloped in clammy brown fog [...].<sup>333</sup>

È sufficiente mettere a confronto questa parte di testo con la prima pagina di *Mr Norris changes train* per comprendere come il periodo cronologico narrato dai due racconti sia contiguo e colleghi gli anni dell'adolescenza trascorsi in Inghilterra a quelli dell'avventura tedesca. *Lions and shadows*, pubblicato a tre anni di distanza dal primo dei racconti berlinesi, finisce laddove inizia *Mr Norris*: se nel testo del '38 lasciamo Christopher Isherwood in viaggio verso Berlino, lo ritroviamo nel testo del '35 come William Bradshaw seduto nella stessa carrozza di Mr. Norris. Il periodo berlinese emerge dalle due *Berlin Novels* in modo totalmente differente dovuto non solo al diverso impianto narratologico ma anche alla diversa condensazione degli eventi narrati.

La trama di *Mr Norris changes train* segue preminentemente l'evoluzione dell'amicizia tra il protagonista e Mr Norris. La materia biografica sembra essere quindi in secondo piano anche se sono narrati gli eventi e i personaggi più importanti del periodo berlinese come Otto o Frl. Shroeder. L'ordine cronologico degli eventi è databile grazie ai numerosi riferimenti storici atti non

---

<sup>333</sup> Ivi, p. 311. [Il 14 marzo 1929 lasciai Londra con il treno del pomeriggio per Berlino. Sarebbe facile drammatizzare le mie emozioni in quel meraviglioso ma tranquillo viaggio; facile perché ho del tutto dimenticato le mie sensazioni di quel momento. Ricordo soltanto i luoghi esterni, la gente e le piazze: un tedesco che mi chiese di ammirare il cappotto che aveva comprato a Conduit Street; il modo di Dover, avvolto in una densa nebbia scura [...]; trad. it. cit., p. 293].

solo a contestualizzare la trama ma anche a fornire elementi per il discorso politico che emerge dalle pagine del racconto:

The first week in November came and the traffic strike was declared. It was ghastly, sopping weather [...] Hitler's negotiations with the Right had broken down; the Hakenkreuz was even flirting mildly with the Hammer and Sickle. Telephone conversations, so Arthur told me, had already taken place between the enemy camps. Nazi storm-troopers joined at the blacklegs and pelted them with stones. Meanwhile, on the soaked advertisement pillars, Nazi posters represented the K.P.D. as a boggy skeleton in Red Army uniform. In few days there would be another election; our fourth this year.<sup>334</sup>

Lo sciopero dei trasporti è l'evento che anticipa e condiziona le elezioni politiche di novembre risultate nefaste al partito nazista che perde due milioni di voto rispetto alle elezioni di luglio. Se il viaggio del protagonista verso Berlino è databile al '29, il riferimento ci permette di riportare gli eventi narrati al '32. Anche l'ultimo capitolo si apre con un evento storico ben preciso che ci permette di datare gli eventi della fine del racconto:

Early in March, after the elections it turned suddenly mild and warm. 'Hitler's weather,' said the porter's wife; and her son remarked jokingly that we ought to be grateful to van der Lubbe, because the burning of the Reichstag had melted the snow.<sup>335</sup>

L'incendio del Reichstag è un elemento cronologico che da un lato circoscrive il periodo in cui accadono gli eventi e dall'altro anticipa le

---

<sup>334</sup> C. Isherwood, *Mr Norris changes train*, cit., p. 138. [Giunse la prima settimana di novembre, e fu dichiarato lo sciopero del traffico. Le trattative di Hitler con la destra erano cadute; la Croce Uncinata flirtava dolcemente perfino con la Falce e il Martello. Conversazioni telefoniche, così mi diceva Arthur, avevano già avuto luogo tra i due campi nemici. Gli elementi d'assalto nazisti si univano ai comunisti, tra l'inquietudine della folla. Nel frattempo, sulle colonne pubblicitarie inzuppate dalla pioggia i manifesti nazisti rappresentavano il K.P.D. come un vecchio scheletro in uniforme dell'esercito rosso; trad. it., cit., p. 137].

<sup>335</sup> Ivi, p. 222. [Nei primi giorni di marzo, dopo le elezioni, il tempo si fece d'improvviso mite e caldo. «È il tempo di Hitler» diceva la moglie del portinaio; e suo figlio osservava scherzosamente che dovevamo essere grati a van der Lubbe, perché l'incendio del Reichstag aveva disciolto la neve; trad. it. cit., p. 220].

condizioni politiche che portano il protagonista a tornare in Inghilterra e Mr Norris a fuggire in America.

Nei sei capitoli di *Goodbye to Berlin* il periodo storico e il mondo berlinese sono narrati attraverso una condensazione degli eventi differente: *A Berlin diary*, come conferma la data, narra degli eventi dell'autunno del 1930; *Sally Bowles* quelli risalenti al periodo tra l'ottobre del 1930 e l'autunno del 1931, *On Ruegen Island* narra del viaggio sull'isola tedesca di Rügen risalente all'estate del 1931; *The Novaks* del periodo di soggiorno in *Simeonstrasse* nell'inverno tra il 1931 e il 1932; in *The Landauers* la narrazione ritorna al 1930 per poi raccontare episodi risalenti al Maggio 1933; *A Berlin diary* riporta pagine di diario dell'inverno tra il 1932 e il 1933. La struttura dei capitoli sembra speculare, apre e chiude con due sezioni di diario, nei capitoli dedicati a Sally Bowles e all'isola di Rügen alla promiscuità eterosessuale del personaggio femminile si contrappone la relazione omosessuale tra Otto e Pete, la vita proletaria dei Nowaks si contrappone la ricchezza dei Landauers.

Il periodo berlinese è riletto a distanza di anni nelle pagine di *Christopher and his kind*. I primi sette capitoli dell'opera pubblicata nel 1976 non rappresentano solo una revisione sostanziale del periodo trascorso in Germania ma rendono l'autentico valore esistenziale che il periodo assume per lo scrittore. *Christopher and his kind* riporta in luce la Berlino vera vissuta da Isherwood attraverso la revisione di quella che emerge dalle *Berlin Novels*. La narrazione è quindi strettamente cronologica, fornisce dati e riferimenti storici, chiarisce la vera identità dei personaggi e non si ferma agli anni berlinesi offrendo una testimonianza dettagliata del periodo di vita dell'autore compreso tra gli anni 1933 e 1938. Sono gli anni di grande attività letteraria, di numerosi spostamenti che preparano la definitiva emigrazione negli Stati Uniti: i capitoli dall'VIII al XIV narrano delle peripezie vissute dall'autore per salvare Heinz dall'arresto dei nazisti. Nonostante i numerosi tentativi di fuga in Inghilterra, in Olanda, in Spagna, in Danimarca il protagonista non riesce a evitare l'arresto. Tra gli episodi descritti tra il 1933 e il 1938 ritroviamo il viaggio nell'isola di St. Nicholas e il viaggio a Copenaghen. Il XVI descrive il ritorno a Londra prima della definitiva emigrazione negli Stati Uniti.

This is where I leave Christopher, at the rail, looking eagerly, nervously, hopefully towards the land where he will spend more than half of his life<sup>336</sup>

Se, come si diceva, le differenti modulazioni dei tempi del racconto sono da un lato il segno delle diverse stagioni creative, dall'altro la prova di differenti progetti memorialistici, l'eterogenea selezione e condensazione dei fatti berlinesi non testimonia solo della distanza cronologica tra gli anni Trenta della pubblicazione delle *Berlins Novels* e gli anni Settanta di *Christopher and his kind*, ma anche dell'evoluzione sensibile del modo di fare autobiografia dell'autore. Se dietro i tempi del racconto dei romanzi berlinesi e nella loro stretta relazione agli eventi nodali della storia coeva, leggiamo la necessità di fare dell'autobiografia un documento individuale e collettivo al contempo, l'analitica e minuziosa selezione degli eventi del vissuto berlinese, riletti proprio nella loro rappresentazione finzionale in opere precedenti, non può non esprimere una nuova dimensione dell'autonarrazione legata anzitutto all'obiettivo di riportare il passato in modo autentico.

---

<sup>336</sup> Ivi, p. 252. [È a questo punto che abbandono Christopher, appoggiato al parapetto della nave, mentre guarda con ansia, nervosamente e pieno di speranza, verso la terra dove trascorrerà più di metà della sua vita.; trad. it. cit., p. 284].

### 3. Temi

Nell'introduzione al numero monografico di «Poétique» del 1985<sup>337</sup>, titolato *Du thème en littérature*, Pavel, Bremond e Alleton indicano nel ritorno ai referenti e al mondo rappresentato in letteratura un tentativo di scardinare l'astrazione degli studi di narratologia e in generale delle scuole di pensiero che tra gli anni Sessanta e Settanta avevano introdotto un approccio più teoretico, astratto, allo studio della letteratura. Questa parte del lavoro segue l'invito dei tre studiosi, provando a lasciare l'apparente "astrazione" dei due capitoli precedenti, il primo di natura teorica e storico-letteraria e il secondo, proprio in linea con quegli studi che la tematologia novecentesca aveva provato a scardinare o, meglio, a eguagliare in rigore scientifico, di natura morfologico-narratologica, per un'analisi del mosaico di temi tracciato dai nostri autori nelle numerose prove autobiografiche. Sarà necessario però entrare in punta di piedi, quasi da spettatori, nel campo della *querelle* teorica e nella babele terminologica che ha investito i temi letterari e il loro studio nel corso del Novecento in modo da chiarire in che modo si intende procedere e quali ferri del mestiere utilizzare.

In *Introduzione alla letteratura comparata* il saggio di Anna Trocchi traccia in modo esaustivo il percorso carsico della critica tematica dai prodromi degli studi folkloristici, che diedero vita alla *Stoffgeschichte* alla fine del diciannovesimo secolo, all'«interdetto di René Wellek»<sup>338</sup> che nel 1942 testimoniava la «forte resistenza critica nei confronti della ricerca tematologica»<sup>339</sup>, fino al *Plaidoyer* di Raymond Trousson<sup>340</sup> che tra le pagine

---

<sup>337</sup> *Du thème en littérature*, in «Poétique», XVI, 64 (1985).

<sup>338</sup> A. Trocchi, *Temi e miti letterari*, in A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002, p. 54

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 56.

della «Revue de Littérature comparée», nel 1964, riorganizzava le fondamenta di uno strumento primario per gli studi letterari sottraendolo «a un'impostazione meramente genealogico-documentaria per restituirla a un approccio storico-critico più complesso»<sup>341</sup>. Il catalogo tematico di stampo positivista, che nella prospettiva politica e ideologica perdeva, per dirla con Sollors, «necessariamente di vista ciò che rende stimolante la letteratura»<sup>342</sup> ignorandone l'aspetto formale, si aggiorna in una nuova versione della tematologia, versione «non più solo erudita e documentario-genealogica ma anche, a diversi livelli, storico-critica ed ermeneutica»<sup>343</sup>, tematologia che trova i suoi esponenti più celebri tra i ranghi della *nouvelle critique*, negli studi di Richard, Poulet, Weber, Starobinski e Mauron.

Il confronto serrato tra l'immaginario teorico della nuova stagione della tematologia e le tesi dello strutturalismo, oltre a riportarci alla dialettica tra la letterarietà e la referenzialità del fatto letterario, offre il primo punto di riferimento per circoscrivere il campo d'azione di questa parte dello studio: in che modo il modello epistemologico saussuriano, le funzioni del linguaggio di Jakobson, la *struttura* di Lévi-Strauss e la teoria dell'enunciazione di Benveniste ripresa da Barthes e Foucault potevano legittimare i principi soggettivistici della *nouvelle critique*, l'intenzionalità del tema, gli approcci interpretativi di natura extraletteraria e la corrispondenza tra forma e contenuto? In un volume del 2001 Daniele Giglioli confronta i poli opposti delle due concezioni teoriche e critiche ponendo da un lato la «fusione delle due coscienze»<sup>344</sup> e lo spirito intersoggettivo dell'approccio tematologico, dall'altro il *claim* strutturalista del «com'è fatto un testo»; da un lato gli oggetti intenzionali e le «reazioni affettive della coscienza di chi scrive»<sup>345</sup>, dall'altro le relazioni paradigmatiche e sintagmatiche tra segni; da un lato il rapporto di «motivazione»<sup>346</sup> tra l'oggetto e il suo significato, dall'altro l'arbitrarietà tra segno e referente; da un lato la relazione tra forma e contenuto, dall'altro

---

<sup>340</sup> Si fa riferimento a R. Trousson, *Plaidoyer pour la Stoffgeschichte*, in «Revue de littérature comparée», XXXVIII, 1 (1964), pp. 101-114.

<sup>341</sup> A. Trocchi, *Temi e miti letterari*, cit., p. 56.

<sup>342</sup> W. Sollors, *La critica tematica oggi*, in «L'asino d'oro», V, 9 (1994), p. 156.

<sup>343</sup> A. Trocchi, *Temi e miti letterari*, cit., p. 56.

<sup>344</sup> D. Giglioli, *Tema*, Firenze, La nuova Italia, 2001, p. 56.

<sup>345</sup> *Ibid.*

<sup>346</sup> *Ibid.*

segmentazioni di contenuto analoghe a quelle «che la fonologia permette di compiere sul versante dell'espressione»<sup>347</sup>.

Se l'analisi dei temi, per la sua dipendenza da elementi extratestuali, sembra essere del tutto inadatta alla segmentazione dei contenuti dei testi letterari, sarà allora necessario riferirsi a entità più minute e in particolare a quelle che Gerald Prince<sup>348</sup> definisce come manifestazioni testuali o semiotiche dei temi: i Motivi. Riferendoci alla definizione di Giglioli secondo il quale il tema sarebbe la tensione, lo spazio, il territorio intermedio tra argomento e senso, ovvero tra i fatti, la *fabula* e il sistema che li tiene insieme, i Motivi apparterranno certamente al primo gruppo come unità di contenuto oggettivamente riscontrabili in un testo e, questione che ci riguarda ancor più da vicino, come oggetto strutturalmente intertestuale collegato a quei fenomeni che Giglioli, ricorrendo alla fonte di Veselovskij, indica come schematismo e ripetizione:

Fenomeni di schematismo e di ripetizione che possono essere appunto sia i singoli Motivi che le loro combinazioni. Un intreccio è una combinazione sintagmatica di più Motivi connessi insieme dalla loro relazione funzionale. Ma i Motivi sono suscettibili di comporsi in unità più vaste, strutturate e ricorrenti, anche prima del loro inserimento in un'articolazione narrativa. Un *topos*, ad esempio, nel significato che l'opera capitale di Ernst Robert Curtius ha reso corrente nell'ambito degli studi letterari, può essere efficacemente definito come una configurazione stabile di Motivi.<sup>349</sup>

È nello studio dei Motivi e nelle loro ripetizioni e ricorrenze che ritroviamo una delle prospettive critiche più proficue per la tematologia nella verifica e nella ricostruzione di quelle che Trocchi definisce «modalità transtestuali di derivazione, innesto, trasformazione e riattivazione di un tema»<sup>350</sup> e che Claude Bérard, nel 1989, definiva «serie tematiche»<sup>351</sup>, prospettiva dalla quale gli

---

<sup>347</sup> *Ibid.*

<sup>348</sup> G. Prince, *Thématiser*, «Poétique», XVI, 64 (1985), p. 426.

<sup>349</sup> D. Giglioli, *Tema*, cit., p. 77.

<sup>350</sup> A. Trocchi, *Temi e miti letterari*, cit., p. 58.

<sup>351</sup> C. Bérard, *Propositions pour une approche de la thématique dans l'intratextualité, l'intertextualité et l'extratextualité*, in «Strumenti critici», IV, 60 (1989), p. 312.

orizzonti dello strutturalismo e della tematologia sembrano avvicinarsi; prospettiva fondamentale per la critica tematica dei *gender studies*, dei *cultural studies* e dei *post-colonial studies*.

La scelta di occuparci dei Motivi letterari nel tentativo, più campionario che esaustivo, di ricercare le costanti e le varianti tematiche dei testi in studio, offre quindi una prospettiva metodologica che da un lato limita il rischio di incappare in impressionismi di vario genere e sterili enciclopedismi, dall'altro riesce a sfruttare nel migliore dei modi le caratteristiche del nostro caso di studio per le ragioni seguenti: intendere il Motivo come unità minima e quindi più concreta, più oggettivamente riscontrabile del tema, evita facili dispersioni nella babele terminologica che ha investito i concetti ai quali faremo riferimento; ricercare nei Motivi delle segmentazioni di contenuto permette di non assumere posizioni radicali né sull'asse segno-referente, né su quello forma-contenuto, riuscendo a cogliere pienamente la natura ibrida dei testi in studio allo stesso modo in cui si è cercato di farlo nei capitoli precedenti; se uno dei campi più fertili della tematologia è la ricostruzione delle modalità di derivazione, innesto, trasformazione o riattivazione di un tema, il nostro sistema di testi fornisce un piano d'osservazione sia sintagmatico che paradigmatico adatto a definire queste modalità in un contesto storico-letterario esteso.

Tra gli effetti più evidenti di quel cambiamento irreversibile dell'immaginario letterario novecentesco a cui si è fatto riferimento a più riprese, c'è ovviamente una trasformazione sensibile dell'universo tematico dei testi. La sperimentazione espressiva e il diffondersi di nuovi modelli epistemologici condiziona fortemente i temi, i Motivi e le topiche dell'autobiografia che esprimono in primo luogo un modo nuovo di rappresentare l'Io in letteratura. La costante minaccia ontologica, la continua ricerca di uno statuto di genere e di veridicità affidabile, e la frantumazione del soggetto letterario inondano anche il territorio tematico del *récit de vie* tracciando due tendenze: la prima è legata al nuovo modo di intendere le fasi della vita, si pensi alla inedita e massiccia attenzione all'infanzia, che altera il canone di temi e Motivi che da Rousseau in poi avevano caratterizzato il racconto autobiografico dei primi anni di vita, oppure alla particolare struttura sineddotica di testi centrati unicamente su singole fasi dell'esistenza; la seconda è legata invece alla centralità del tema come elemento morfologico-strutturale che sostituisce il modello cronologico biografico per un ordine del discorso



costituito su associazioni di Motivi differenti; entrambe le tendenze sono prova manifesta dei massicci influssi della psicoanalisi sul modo di intendere il Sé in letteratura. Le molteplici prove autobiografiche dei nostri autori ci permetteranno di sfruttare le due tendenze ricomponendo singoli frammenti di fasi di vita differenti e associazioni tematiche composite. I tre macromotivi selezionati, l'infanzia, il ritratto d'artista e la fine, sebbene si riferiranno a tre fasi di vita differenti, circoscrivibili genericamente in *infanzia*, *giovinezza* e *maturità*, non avranno velleità di esaustività né di mappa cronologica ma un ruolo sistematico per cercare di ottenere una campionatura organica dei micromotivi a essi collegati, ricercati nei testi alla luce delle ricorrenze, delle costanti e delle varianti più significative.

Nel primo paragrafo i notevoli e numerosi studi sul racconto di infanzia ci faranno da guida nell'analisi del periodo di vita che più di tutti ritorna nel testo autobiografico come tema. Partiremo dal paradiso perduto dell'infanzia, dalle sue metafisiche e dai suoi feticci, ripercorreremo i sedimenti memorialistici della vocazione e della identità straordinaria dei piccoli protagonisti, tratteremo le dinamiche della fine dell'«età d'oro».

Nel secondo paragrafo l'età della giovinezza sarà la fucina del macromotivo del ritratto, o meglio autoritratto, d'artista che ricomporremo nelle multiple prove autobiografiche dei nostri autori: analizzeremo le ricorrenze dei Motivi e dei *topoi* della formazione letteraria ed esistenziale dei protagonisti – facendo riferimento ai luoghi e alle formule del *romanzo di formazione* e del *romanzo d'artista* –, e i caratteri della dimensione artistica nel complesso confronto tra impegno e atarassia.

Nel terzo paragrafo il presente del tempo della scrittura sarà il luogo preferenziale in cui ricercare i Motivi della Fine che sono in qualche modo legati alla maturità, periodo onnipresente nella retrospettiva autobiografica e nelle sue revisioni. Alle ricorrenti nostalgie e alle disillusioni dei protagonisti si accompagnerà il Motivo della morte e il tentativo strenuo di esorcizzarla attraverso la tanatografia del racconto di vita.

### 3.1 Metafisiche d'infanzia

Nel primo capitolo di *Infanzia, memoria e storia* Francesco Orlando introduce il discorso su Rousseau e su le *Confessions* facendo riferimento alle critiche che sulle pagine de «L'année littéraire» La Harpe aveva mosso contro il ginevrino: Rousseau non solo raccontava ingiustificatamente degli anni della sua infanzia ma lo faceva con un tono serio, commosso, grave. Le due critiche di La Harpe indicano i due elementi di maggiore innovazione rousseauiana rispetto al canone della tradizione memorialistica:

[...] la tendenza alla precisione contingente e in apparenza gratuita del ricordo d'infanzia, la commozione che insorge nel rievocarlo e si fa oggetto di discorso essa stessa.<sup>352</sup>

Sono, come noto, le caratteristiche che fanno di Rousseau il modello del racconto d'infanzia moderno e che, come detto in precedenza, testimoniano un nuovo modo di intendere la letteratura del sé. Lo studio di Orlando traccia le coordinate storico-letterarie e sociologiche che questo straordinario nodo della letteratura europea testimonia come negativo fotografico di un'epoca e del nascente immaginario borghese. Le *Confessions* interpretano un nuovo modo di pensare all'infanzia, di considerarla come età della vita a sé stante, inaugurando quello che sarà per tutto l'Ottocento un tema letterario prima e un genere memorialistico a tutti gli effetti poi.

Bisogna aspettare il Novecento e le scoperte freudiane per ritrovare un *turning point* di pari dimensioni che alteri in modo sostanziale la concezione dell'infanzia e i modi in cui questa viene raccontata in letteratura. La morfologia del racconto d'infanzia perde gran parte delle caratteristiche divenute canoniche sulla scia del modello rousseauiano: racconti non lineari, frammentari, continuamente metanarrativi, nei quali «le memorie infantili non

---

<sup>352</sup> F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, cit., p. 35.

sono tanto, allora, una trascrizione più o meno fedele del passato, ma un suo surrogato, il prodotto dell'autocoscienza presente di chi scrive»<sup>353</sup>, racconti nei quali ritroviamo per ovvie ragioni lo stesso cambiamento irreversibile che abbiamo descritto per le forme del genere autobiografico. Come osserva attentamente Zatti, sebbene la rivoluzione freudiana alteri irreversibilmente i criteri di rappresentazione del sé in letteratura, questa sembra tuttavia legittimare e sviluppare proprio uno dei meccanismi della memorialistica rousseauiana che più aveva impressionato la critica del tempo:

L'inezia gratuita, il dettaglio futile hanno progressivamente perso il posto dell'aneddoto esemplare dell'autobiografia premoderna: si tratta di un fenomeno in larga misura dovuto all'influsso della psicanalisi, ma già presente fin da Rousseau. Nell'approccio postfreudiano l'attenzione al dettaglio apparentemente privo di importanza conferisce un potere legittimante a quello che Rousseau deve ingegnarsi di giustificare al suo lettore. Ma risponde a un diverso paradigma culturale, peculiare dell'epistemologia novecentesca, quel "paradigma indiziario" in cui rientra anche la valorizzazione freudiana del dettaglio, che non è mai insignificante perché comunque depositario di un sapere rimosso.<sup>354</sup>

È tra i dettagli mai insignificanti e depositari di un sapere rimosso che si muovono i Motivi letterari dell'infanzia nei nostri testi, nelle relazioni analogiche tra *fiches* differenti di Leiris, nei Motivi infantili ordinati «anarquicamente»<sup>355</sup> da Gómez de la Serna, nei perturbanti miti delle infanzie saviniane.

Sono numerosi gli studi dedicati al racconto d'infanzia e in particolare alla sua struttura morfologica e tematica<sup>356</sup> che offrono strumenti preziosi a cui faremo riferimento. L'esaustiva carrellata di nove «funzioni»<sup>357</sup> del racconto di infanzia - «da non intendere in senso strettamente narratologico» - che Zatti

---

<sup>353</sup> S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, in S. Brugnolo (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pisa, Pacini, 2012, p. 56.

<sup>354</sup> Ivi, p. 57.

<sup>355</sup> F. Umbral, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 80.

<sup>356</sup> Si vedano G. Agamben, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi 1978; R.N. Coe, *When the grass was taller. Autobiography and the experience of childhood*, New Haven, Yale University Press, 1984; R. Fernández Romero, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad de Granada, 2007.

<sup>357</sup> S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 33.

delinea nel recente studio citato in precedenza, offre un campo di tensione composito e minuzioso a cui abbiamo fatto riferimento e a cui le tre serie di Motivi che analizzeremo nelle pagine seguenti si ispireranno. Nella sezione intitolata *Le sacré dans la vie quotidienne*, in riferimento a uno straordinario saggio di Michel Leiris scritto nel 1938, e dedicata alle metafisiche infantili ai feticci dell'età dell'oro e alle prime esperienze con concetti dell'età adulta, è possibile ritrovare gran parte di quelle «esperienze antropologiche primarie»<sup>358</sup> che Zatti indica principalmente nella morte e nell'eros. Nel paragrafo intitolato *Un destino è sfuggito al controllo* la postfazione alla *Tragedia dell'infanzia* saviniana introduce la guerra dei piccoli protagonisti nell'imporsi come esseri straordinari, destinati a un futuro artistico (le funzioni della «la dichiarazione di identità»<sup>359</sup> e della «singolarità dell'individuo»<sup>360</sup> in Zatti sono legate a quella della Biblioteca: «l'incontro con il libro e la sua influenza determinante per la formazione della personalità»<sup>361</sup> e per «l'isolamento intellettuale e sociale dell'*enfant prodige*»). In *fine dei giochi*, ritroveremo il canto nostalgico del Motivo della fine dell'infanzia in quella che Zatti definisce «morte dell'eroe infantile»<sup>362</sup>.

---

<sup>358</sup> Ivi, p. 40.

<sup>359</sup> Ivi, p. 33.

<sup>360</sup> *Ibid.*

<sup>361</sup> Ivi, p. 42.

<sup>362</sup> Ivi, p. 48

### 3.1.1 *Le sacré dans la vie quotidienne*

Qu'est-ce, pour moi, que le *sacré*? Plus exactement: en quoi consiste *mon sacré*? Quels sont les objets, les lieux, les circonstances, qui éveillent en moi ce mélange de crainte et d'attachement, cette attitude ambiguë que détermine l'approche d'une chose à la fois attirante et dangereuse, prestigieuse et rejetée, cette mixture de respect, de désir et de terreur qui peut passer pour le signe psychologique du sacré? Il ne s'agit pas ici de définir mon échelle de valeurs – dont ce qu'il y a pour moi de plus grave et de plus sacré, au sens commun de mot, occuperait le sommet. Il s'agit plutôt de chercher à travers quelques faits très humbles, empruntés à la vie quotidienne et situés en dehors de ce qui constitue aujourd'hui le sacré officiel (religion, patrie, morale), de déceler au moyen de quelques menus faits, quels sont les traits qui pourraient permettre de caractériser qualitativement mon sacré et aider à fixer la limite à partir de laquelle je sais que je ne me meus plus sur le plan des choses ordinaires (futiles ou sérieuses, agréables ou douloureuses), mais que je suis entré dans un monde radicalement distinct, aussi différent du monde profane que le feu l'est de l'eau. Il paraît évident que tout ce qui nous fascina durant l'enfance, et nous a laissé le souvenir d'un pareil trouble, doit être, en première ligne, interrogé.<sup>363</sup>

---

<sup>363</sup> M. Leiris, *Le sacré dans la vie quotidienne*, in Id., *La Règle du jeu*, cit., p. 1110. [Che cos'è, per me, il *sacro*? Più esattamente: in cosa consiste il *mio sacro*? Quali sono gli oggetti, i luoghi, le circostanze che risvegliano in me quest'insieme di timore e attaccamento, quest'attitudine ambigua che determina l'approccio a qualcosa di attraente e pericoloso insieme, prestigioso e rigettato, questo fondersi di rispetto, di desiderio e di terrore che può essere visto come la marca psicologica del sacro? Qui non si tratta di definire una scala di valori personale, la cui sommità sia occupata da ciò che per me risulti maggiormente grave e sacro, nell'uso corrente del termine. Si tratta piuttosto di cercare attraverso fatti molto umili, relativi alla quotidianità e posti al di fuori di ciò che oggi ufficialmente costituisce il sacro (religione, patria, morale), di scoprire nel mezzo di una qualsiasi minuzia, quali sono i tratti che darebbero modo di caratterizzare qualitativamente il mio sacro e aiutare a fissare il limite a partire dal quale saprò di non muovermi più sul piano delle cose ordinarie (futili o serie, gradevoli o dolorose), ma di trovarmi in un mondo radicalmente diverso, differente da quello profano al punto tale che il fuoco si compone d'acqua. Appare dunque evidente che tutto ciò che ci affascina durante l'infanzia, e che ci lascia il ricordo di un simile turbamento, debba essere, in primo luogo, interrogato; trad. nostra].

Quale luogo migliore dell'infanzia per ricercare gli idoli e i templi di un sacro mutuato dalla vita quotidiana? Le riflessioni degli anni del *College de Sociologie* e gli studi sul sacro di Mauss e Hubert riecheggiano nelle pagine de *Le sacré dans la vie quotidienne*, scritto di Michel Leiris risalente al 1938, in cui ritroviamo l'intelaiatura ideologica che ispirerà *L'âge d'homme* e i primi due volumi della *Règle du jeu*. I luoghi dell'infanzia sono quindi i primi che vanno interrogati per ricercare quel mondo in cui l'acqua può essere fuoco, quella sacralità distante dai feticci ufficiali della psicologia del sacro, dalle sue attrazioni e dai suoi presagi. L'età d'oro dell'esistenza è il teatro della formazione di grandi mitologie, della costruzione di «santuari primigenii»<sup>364</sup> su cui si costituisce quella che Andrea Zanzotto definisce la «Heimat»<sup>365</sup> infantile. La retrospettiva autobiografica racconta le fenomenologie della coscienza infantile indugiando in numerosi luoghi sulle precoci appercezioni di concetti metafisici, sulla sacralità delle scene primarie della vita infantile, sul graduale ingresso nel mondo del linguaggio. È su questa triplice linea d'analisi che ci avvicineremo alle metafisiche dell'infanzia dei nostri testi e al sacro, quotidiano, dei suoi idoli.

Nella raccolta delle «vestiges de la métaphysique»<sup>366</sup> dell'infanzia che ritroviamo nelle prime pagine de *L'âge d'homme* il narratore si sofferma su una serie di figure tratte da un libro sfogliato da bambino. Attraverso *Couleurs de la vie* il protagonista fa la prima conoscenza delle fasi della vita associate ai colori: il rosa per l'adolescenza, l'azzurro per «des amoureux au clair de lune»<sup>367</sup>, il verde per la maternità, il colore di «marrons cuits»<sup>368</sup>, il rosso, il giallo e il grigio per le fasi mature della vita fino al nero raffigurante «un personnage très lugubre»<sup>369</sup> con una candela prossima a spegnersi, ovviamente associato alla morte. A destare maggiormente l'attenzione del piccolo Michel è però il colore indefinibile, un «méli-mélo» dalla tinta indecisa tra l'olivastro e il

---

<sup>364</sup> A. Zanzotto, *Postfazione*, in M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 189.

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 27.

<sup>367</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> *Ibid.*

violaceo, associato a «nouveau-nés dans de choux»<sup>370</sup> e «un bébé à bourrelets, en train de s'essuyer les yeux avec les poings et de brailler, soutenu sous les bras par une armature circulaire à roulettes jouant le rôle des actuels "parcs" et dite à cette époque "chariot"»<sup>371</sup>; è il colore che esprime la meraviglia dei primi anni di vita, quel caos, quell'«état irremplaçable»<sup>372</sup>, in cui, come ai tempi mitici, «toutes choses sont encore mal différenciées»<sup>373</sup> in una sorta di «univers fluide de même qu'au sein de l'absolu»<sup>374</sup>. Nel colore indefinibile dell'infanzia, rappresentato nella meraviglia dello sguardo d'*en bas* del protagonista da bambino e in quello retrospettivo e nostalgico del narratore al tempo della scrittura (nostalgia su cui torneremo man mano che anche i colori delle nostre pagine si avvicineranno al nero), ritroviamo lo stato naturale, primitivo, della prima visione del mondo, quell'esperienza delle origini «de soustraire» - secondo Lejeune - «à l'investigation psychanalytique à la fois cette expérience fondamentale et sa persistance chez l'adulte»<sup>375</sup>.

Solo in questo mondo caotico, in cui la rottura tra microcosmo e macrocosmo non è avvenuta ancora, è possibile fare esperienza dell'infinito attraverso una scatola di cacao:

Je dois mon premier contact précis avec la notion d'infini à un boîte de cacao de marque hollandaise, matière première de mes petits déjeuners. L'un des côtés de cette boîte était orné d'une image représentant une paysanne en coiffe de dentelle qui tenait dans sa main gauche un boîte identique, ornée de la même image, et, rose et fraîche, la montrait en souriant. Je demeurais saisi d'une espèce de vertige en imaginant cette infinie série d'une identique image reproduisant un nombre illimité de fois la même jeune Hollandaise qui, théoriquement rapetissée de plus en plus sans jamais disparaître, me regardait d'un air moqueur et me faisait voir sa propre effigie peinte sur une boîte de cacao identique à celle sur laquelle elle-même était peinte.<sup>376</sup>

---

<sup>370</sup> Ivi, p. 30.

<sup>371</sup> *Ibid.*

<sup>372</sup> Ivi, p. 32.

<sup>373</sup> Ivi, p. 33.

<sup>374</sup> Ivi, p. 33.

<sup>375</sup> Ph. Lejeune, *Lire Leiris*, cit., p. 20.

<sup>376</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., pp. 34-35. [Devo il primo contatto preciso con la nozione d'infinito a una scatola di cacao di marca olandese, che mi serviva per la prima colazione. Uno dei lati di questa scatola era ornato di un'immagine che rappresentava una

Il *trompe l'œil* creato sulla scatola grazie alla ripetizione dell'immagine della giovane olandese ci offre entrambi gli elementi di analisi da cui siamo partiti: da un lato il mondo dei bambini e del loro precoce approccio a immagini e idee adulte, dall'altro quella mitologia simile al sacro che l'infante costruisce gradualmente su feticci e simulacri estrapolati dal quotidiano.

Nei testi di Gómez de la Serna il Motivo della libertà appare in numerosi luoghi in forme e mitografie differenti: nel terzo capitolo di *Automoribundia* l'episodio del *globo azul* e della sua «triste agonía fatal»<sup>377</sup>, episodio a cui ci siamo riferiti in precedenza, viene narrato come «pequeña metáfora» del «deseo de ascensión» infantile, desiderio di libertà dalle mura familiari, dalla «alcoba» che intrappola il *globo azul* «como cabeza que no puede erguirse bajo un techo abohardillado»<sup>378</sup>, desiderio di crescita e uscita dalle libertà vigilate della vita infantile, «porque si se tiene el encanto de la inocencia también se tiene la náusea»<sup>379</sup>. Nella *carta del octavo año* di *Cartas a las golondrinas* alla libertà delle rondini osservate a *calle Monteleón* si oppongono i divieti imposti ai bambini. Il volo delle rondini appare allora come una «venganza de la prohibición de jugar a la pelota»<sup>380</sup> che vige nel giardino delle monache di clausura; non c'è limite alla libertà delle rondini e alla loro «jarana llena de silbidos»<sup>381</sup>.

Episodio simile vive qualche decennio prima il piccolo Nivasio in *Tragedia dell'infanzia*. Il volo «senz'arte ancora né stile, ma col fuoco della vittoria nelle ali»<sup>382</sup> con il quale il passerotto Leonida conquista l'agognata libertà grazie

---

contadina con cuffia di merletto, rosea e fresca, la quale teneva nella mano sinistra una scatola identica, ornata della stessa immagine e la mostrava sorridendo. Venivo colto da una specie di vertigine, immaginando questa serie infinita di figure identiche, riproducesti un numero illimitato di volte la stessa giovane olandese che, teoricamente rimpicciolita sempre più senza mai sparire, mi guardava con aria beffarda e mi faceva vedere il suo ritratto dipinto su una scatola di cacao identica a quella su cui essa era raffigurata; trad. it. cit., p. 34].

<sup>377</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 72.

<sup>378</sup> *Ibid.*

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> R. Gómez de la Serna, *Cartas a las golondrinas*, in Id., *Obras completas*, Vol. XIV, cit., p. 638.

<sup>381</sup> *Ibid.*

<sup>382</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 30.



all'allentamento della presa del piccolo Nivasio, risponde alla perturbante somiglianza che la signora Dolcemare scorge tra il volatile e il piccolo protagonista: le ali del passerotto atterriscono la signora Dolcemare nel pensiero che anche suo figlio un giorno possa volarle via da casa e dalle mani. Il piccolo siparietto composto da Savinio rimanda al tipico scontro tra adulti e bambini su cui torneremo nel paragrafo successivo. In questa sede ci interessa però mettere in luce Leonida come simbolo del concetto di libertà con cui Nivasio entra in contatto negli anni dell'infanzia, se però il passerotto, più piccolo del protagonista ma più esperto, punta diritto al cielo e sparisce «nella limpida atmosfera»<sup>383</sup>, Nivasio torna di corsa tra le braccia della madre rimandando di qualche capitolo il volo verso la libertà.

Nel mondo ancestrale e panteista dell'infanzia, così vicino allo stato di natura, il graduale contatto con il proprio corpo rappresenta un'esperienza primaria fondativa<sup>384</sup> che ritroviamo in numerosi testi del corpus in studio con sfumature tematiche e narrative differenti. Le raggrupperemo nei due Motivi in cui ci pare si manifestino nelle infanzie dei nostri testi: la percezione del corpo come malattia, legata di solito alla prima conoscenza della morte, e il graduale avvicinamento all'eros.

Il cospicuo elenco degli episodi che riguardano esperienze di malattia o di ferimento che ritroviamo nelle opere autobiografiche di Michel Leiris si inserisce in un più esteso macrotema che Alain-Michel Boyer definisce, titolando così uno dei paragrafi del suo studio su Leiris, *Une mythologie du sang*<sup>385</sup>. Mitologia che riguarda soprattutto il periodo dell'infanzia segnato da punti di sutura, minacce di operazione all'appendice con un *tire-bouchon*, sogni di supplizi e piccoli interventi chirurgici veri e propri. In un episodio in particolare, narrato ne *L'âge d'homme* i due fronti tematici che abbiamo avvicinato al Motivo della scoperta del corpo sembrano collimare. Il paragrafo intitolato *Sexe enflammé* narra dell'esperienza di una malattia nota col nome di *balanite* consistente in una infiammazione della mucosa del glande. Le reazioni contrastanti che vive il piccolo Michel tra la paura alla vista del «membre

---

<sup>383</sup> *Ibid.*

<sup>384</sup> R. Fernández Romero, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, cit., p. 192.

<sup>385</sup> A.M. Boyer, *Michel Leiris*, cit., p. 59.

gonflé»<sup>386</sup> e il divertimento provato nell'osservare la soluzione violacea consigliata come antidoto denotano lo smarrimento che colpisce il protagonista tra la sensazione dolorosa e al tempo stesso piacevole che gli procura la bruciatura. Sensazione che chiarisce poco più avanti:

Je suis incapable de distinguer de mes premières érections cette turgescence maladive et je crois qu'au début l'érection me fit peur, parce que je la prenais pour un retour offensif de la maladie. Certes, mon mal n'avait pas été sans me donner quelque plaisir, à cause de l'hypersensibilité qu'il me procurait, mais je savais qu'il s'agissait de quelque chose de mauvais et d'anormal, puisqu'on m'en soignait. Les premières manifestations conscientes de ma vie érotique sont donc placées sous le signe du *néfaste*.<sup>387</sup>

Il piacere provocato dall'infiammazione confonde il fastidio della malattia con l'eccitazione erotica. A confermare il ruolo fondativo delle esperienze primarie nella formazione del bambino, il punto di vista retrospettivo del narratore sottolinea gli effetti dell'accaduto sulla vita sessuale del piccolo Michel che sarà sempre, in qualche modo, legata all'idea di ferimento, di dolore o peggio ancora di presagio nefasto.

In *Tragedia dell'infanzia* la prima esperienza di malattia coincide con il primo ricordo cosciente con cui si apre il testo savininano. Ne *La dea Terme* il narratore riporta le visioni dal basso del piccolo Nivasio indugiando sulle noie dello stato febbrile dalla gola ardente di sete, alla zanzariera «bianca che dal soffitto pendeva a spegnimoccolo»<sup>388</sup> che sembra soffocarlo, nell'attesa angosciata che la «Vecchia»<sup>389</sup> lo porti via. La degenza del piccolo protagonista è un incubo, un «guaio»<sup>390</sup> in cui si va a cacciare pagandone le conseguenze, mentre fuori dalla sua finestra esplode la nuova stagione e l'universo rumoroso

---

<sup>386</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 104.

<sup>387</sup> Ivi, p. 105. [Io non riesco a distinguere le mie prime erezioni da questo gonfiore malato e credo che inizialmente l'erezione mi abbia impaurito, perché la prendevo come un ritorno offensivo della mia malattia. D'altra parte questa non si era manifestata senza darmi qualche piacere, per l'ipersensibilità che mi dava; ma sapevo che si trattava di qualcosa di brutto e d'anormale, perché ne venivo curato. Le prime manifestazioni coscienti della mia vita erotica sono dunque poste sotto il segno del nefasto; trad. it. cit., p. 93].

<sup>388</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 15.

<sup>389</sup> Ivi, p. 17.

<sup>390</sup> Ivi, p. 142.

degli adulti che lo costringe a notti insonni. L'esperienza febbrile si carica nelle pagine della *Tragedia* di significati ulteriori legati alla sadica crudeltà dei genitori nel loro apparente disinteresse per la salute del piccolo Nivasio. La narrazione sembra riportare reminiscenze pure, libere dai freudiani ricordi di copertura ma che, come sottolinea Ugo Piscopo, «offrono la chiave per entrare nel segreto di tutto il libro»<sup>391</sup> anticipando il conflitto generazionale che prende corpo nelle pagine successive. La malattia come prima esperienza del corpo sembra accompagnare il protagonista in una nuova fase della vita segnata proprio da un'evoluzione sensibile della sua struttura fisica: «Ero talmente cresciuto di peso, che le gambe mi si piegavano sotto. Il camminare era un'arte che bisognava imparare da capo. La camera si contorceva in prospettive assurde. I mobili si gonfiavano come naufraghi pieni d'acqua»<sup>392</sup>

Dalla stessa prospettiva narratologica dal basso, nel capitolo terzo di *Aumoribundia*, viene raccontata la prima esperienza febbrile del piccolo Ramón, esperienza che si lega a quella del *globo azul*, compagno di sventura del protagonista. Le figure adulte hanno un atteggiamento diametralmente opposto a quello che abbiamo messo in luce nel testo saviniano. I genitori assistono il piccolo Ramón con cura e coraggio, prendendo decisioni difficili per salvarlo da una febbre potenzialmente letale; allo stesso modo il medico Fidel sembra dargli coraggio e tranquillizzarlo. A pagare i postumi di questa febbre sarà il *globo azul*, sacrificato in nome della crescita e «cariacotecido como si hubiese pasado una noche de fiebre, él también, sudoroso de sufrimiento y de insomnio».<sup>393</sup>

Per l'analisi del Motivo del corpo come prima esperienza erotica, rimandiamo, per i testi di Alberto Savinio, al primo capitolo e alla sezione dello studio in cui abbiamo fornito un esempio di ricorrenza tematica proprio attraverso le diverse esperienze erotiche di Nivasio tra l'episodio del teatro Lanarà in *Tragedia dell'infanzia* e l'episodio di Cleopatra in *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. Ritroviamo il Motivo in alcune delle pagine più straordinarie di Michel Leiris.

Come già segnalato in precedenza, la perturbante appercezione del corpo e dell'eros del protagonista di *L'âge d'homme* e di *Biffures* è sempre legata alle

---

<sup>391</sup> U. Piscopo, *Alberto Savinio*, cit., p. 139.

<sup>392</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 31.

<sup>393</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 74.

idee di «choc», di «blessures»<sup>394</sup>. Nel paragrafo de *L'âge* titolato *Le sujet et l'objet* il narratore racconta di un episodio ambientato in una cittadina vacanziera vicino Parigi (Viroflay?); l'amenità della scena è interrotta dalla visione apparentemente innocua che sconvolge il piccolo Michel nella «bizarre coïncidence»<sup>395</sup> tra il contatto dei piedi nudi dei bambini che vede arrampicarsi su un albero e l'erezione che nello stesso momento lo rapisce, apparentemente senza motivo, in una «sorte d'irruption de la nature»<sup>396</sup>. In *Lire Leiris* Lejeune ha acutamente messo a confronto questo episodio con la parte finale del capitolo *Perséphone* in *Biffures* in cui si narra di una serie di episodi connessi al giardino di Viroflay (Nel testo del '48 il referente del luogo vacanziero viene esplicitato) e al rapporto tra carne, corpo, natura e sessualità. A Viroflay i bambini osservano formicai enormi, giocano sadicamente con i ricci, è a Viroflay che Michel vede «un très jeune oiseau, encore sans plumes, qui était tombé du nid»<sup>397</sup>:

Mais devant l'oiseau tombé, moi, presque aussi jeune que cet oiseau, et ne disposant pas d'une gamme suffisante de mots et de notions pour m'abandonner, comme je le fais en cet instant, à des jeux sophistiqués, je presentais simplement ce qu'il y a de bouleversant et d'incompréhensible dans la chair, substrat de la vie sensible ou – pour mieux dire, peut être – paquet de sensations unies et matérialisées.<sup>398</sup>

Nel Motivo della graduale coscienza del rapporto tra mondo esterno e soggetto, il piccolo protagonista vive da spettatore episodi nei quali si identifica e per i quali reagisce in modo inaspettato. La carne nuda dell'uccello caduto dall'albero provoca la stessa sensazione del contatto dei piedi dei «petits pauvres»<sup>399</sup> con i rami, uno «chatouillement»<sup>400</sup> perturbante allo stesso modo

<sup>394</sup> Ph. Lejeune, *Lire Leiris*, cit., p. 35.

<sup>395</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 38.

<sup>396</sup> *Ibid.*

<sup>397</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 123.

<sup>398</sup> Ivi, pp.123-124. [Ma dinanzi all'uccello caduto, io, giovane quasi come quell'uccello, che non disponevo di una gamma sufficiente di parole e nozioni per darmi, come faccio ora, a giochi sofisticati, semplicemente presagivo ciò che v'è di sconvolgente e d'incomprensibile nella carne, sostrato della vita sensibile o – meglio, forse – fascio di sensazioni unite e materializzate; tra. it. di E. Rizzi, *Biffures*, Torino, Einaudi, 1979, p. 121].

<sup>399</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 38.

della improvvisa erezione. L'esperienza del piacere torna a mescolarsi a quella del dolore: dolore provocato dalla caduta dell'uccello, dolore per la possibile caduta dei bambini dagli alberi di Viroflay. È un dolore col quale il piccolo protagonista si identifica, ma dal quale, è masochisticamente attratto; come conferma Lejeune, «l'appréhension cache le désir»: la mano del protagonista non tocca la «petit masse d'une criante nudité»<sup>401</sup>, per un istante teme il contatto «mais, à coup sûr, l'a désiré aussi»<sup>402</sup>.

Tra le conquiste fondamentali del tempo infantile quelle che riguardano il linguaggio e il regno della parola assumono un ruolo fondamentale nella rivendicazione di una identità propria dell'infante e nel confronto costante con il mondo adulto. Se, come indica Francesco Orlando, la manipolazione «inconscio-infantile»<sup>403</sup> del linguaggio e delle parole si sposta in modo preponderante verso il significante alterando sensibilmente «la trasparenza nel rapporto fra significante e significato che dovrebbe essere normale o almeno prevalente nell'uso conscio-adulto del linguaggio»<sup>404</sup>, nei giochi di parole, nei fraintendimenti, nelle storpiature e in tutte le sorprendenti soluzioni del linguaggio infantile ritroveremo gran parte dei contenuti incomunicabili, spesso rimossi, che proprio lo spostamento verso il significante permette di esprimere come ritorno del represso formale.<sup>405</sup>

Nathalie Barberger ha messo bene in luce in che modo alla struttura canonica degli inizi del racconto di infanzia, di solito dedicati alla descrizione della genealogia familiare o alla «nascita travagliata dell'eroe»<sup>406</sup> si sostituisca in *Biffures* l'iniziazione del protagonista al linguaggio dalla «langue chantante des origines»<sup>407</sup> alle parole lette o “inghiottite”. Nel titolo del primo capitolo, ...*Reusement*, ritroviamo l'espressione su cui Leiris costruisce una raffinata narrazione dell'ingresso del bambino nel mondo del linguaggio, anticipando Motivi e ossessioni presenti in gran parte delle pagine della *Règle* e delle sue

---

<sup>400</sup> Ph. Lejeune, *Lire Leiris*, cit., p. 46.

<sup>401</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 123.

<sup>402</sup> Ivi, p. 125

<sup>403</sup> F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 56.

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> Si veda anche G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit.

<sup>406</sup> S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit. p. 37.

<sup>407</sup> N. Barberger, *Michel Leiris, l'écriture du deuil*, Paris, Édition Presses universitaires du septentrion, 1998, p. 59.

‘continuazioni’. «...Reusement!»<sup>408</sup> è l’espressione con cui il piccolo Michel esulta assicurandosi che il soldatino di stagno caduto in terra non sia andato distrutto; la correzione che arriva dal mondo degli adulti (non ci è dato sapere chi sia a correggerlo), «“heureusement” qu’il faut dire»<sup>409</sup>, placa la gioia per il soldatino recuperato ma la sostituisce con «un sentiment curieux»<sup>410</sup>:

L’on ne dit pas «...reusement», mais «heureusement». Ce mot, employé par moi jusqu’alors sans nulle conscience de son sens réel, comme une interjection pure, se rattache à «heureux» et, par la vertu magique d’un pareil rapprochement, il se trouve inséré soudain dans toute une séquence de significations précises. Appréhender d’un coup dans son intégrité ce mot qu’auparavant j’avais toujours écorché prend un allure de découverte, comme le déchirement brusque d’un voile ou l’éclatement de quelque vérité.<sup>411</sup>

Il velo squarciato dalla straordinaria scoperta rivela l’alterazione del rapporto tra significante e significato che aveva portato all’erroneo *reusement*. Il protagonista entra per «magica virtù dell’accostamento» nella catena di significati che *heureusement* porta con sé. Quel vocabolo, che è «par un hasard, promu au rôle de chaînon de tout un cycle sémantique»<sup>412</sup> non gli appartiene più, si è trasformato, o meglio è stato scoperto come cosa condivisa o «socialisée»<sup>413</sup>, appartenente alla serie di elementi preesistenti, al dominio del «ce qui est déjà là»<sup>414</sup> con cui, secondo Deleuze, il bambino entra in contatto nelle prime tappe della formazione del linguaggio. Molti anni dopo, tra le pagine di *Langage tangage*, Leiris ammette di non essere mai uscito dal

---

<sup>408</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 5.

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> *Ibid.*

<sup>411</sup> *Ibid.* [Non si dice ...*Reusement*, bensì *Heureusement*. La parola, finora da me usata come pura interiezione, senza alcuna coscienza del suo senso reale, si riallaccia a *heureux* e, per magica virtù dell’accostamento, si trova subitamente inserita in tutta una sequenza di significati precisi. Percepire d’un tratto nella sua integrità una parola per l’addietro sempre storpiata, equivale a una vera e propria scoperta, come la brusca lacerazione di un velo o il rifulgere improvviso d’una verità; trad. it. cit., p. 5].

<sup>412</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Parigi, Minuit, 1966, p. 225.

«feuilletonesque roman d'amour avec les mots»<sup>415</sup> che l'ha tenuto occupato fin dall'infanzia nel bisogno di deformare involontariamente parole. È un Motivo che permea per intero il testo dell'85 sottotitolato, non a caso, *ou ce que les mots me disent*.

Nel capitolo di *Tragedia dell'infanzia* titolato *La voce del drago* Savinio narra del primo viaggio in nave di Nivasio: la prospettiva dal basso elenca tutti i motivi di felicità del piccolo protagonista dall'addio alla città in pompa magna all'arrivo al porto nella contemplazione della bellezza della *Andromeda*. A colpire Nivasio all'arrivo della nave in porto è l'immagine della «donna attaccata allo sprone della nave», dalle «mammelle a rostro», dal «ventre fasciato da un panno che le ondeggiava dietro a coda di drago, incatenata per i gomiti, e che fissava l'orizzonte con occhi revulsi dal terrore»<sup>416</sup>. «Guardi quella bamboccione lassù? L'è Andreomeda, perdio»<sup>417</sup>: le parole del padre mandano in confusione il piccolo protagonista nel suo «legittimo pudore dell'ignoranza»<sup>418</sup>:

Fino a quel momento non mi era nemmeno passato per la testa che la parola «Andromeda» potesse riferirsi a una creatura umana. Ora sapevo che Andromeda era il nome di quella donna seminuda e malinconicissima che stava attaccata alla prora della nave. Ma chi era costei e perché se ne stava incantata lassù, sotto il bompresso? [...]. Incatenata e bella, Andromeda rimase per me avvolta di mistero.<sup>419</sup>

Ritroviamo nell'episodio della *Andromeda* lo stesso meccanismo di alterazione del rapporto tra significato e significante che abbiamo messo in luce per il primo capitolo di *Biffures* di Leiris. Il protagonista saviniano è totalmente estraneo alla relazione tra la figura della donna e il nome della nave allo stesso modo del piccolo Michel, ignorante la relazione tra il suo *reusement* e l'idea di felicità. La scoperta della relazione tra i due elementi non soddisfa però la curiosità di Nivasio desideroso di sapere perché quella donna sia ferma così

---

<sup>415</sup> M. Leiris, *Langage tangage*, Paris, Gallimard, 1985, p. 127.

<sup>416</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 42.

<sup>417</sup> *Ibid.*

<sup>418</sup> *Ibid.*

<sup>419</sup> *Ibid.*

tristemente sulla prora della nave. Il mistero che avvolge l'*Andromeda* resta tuttavia irrisolto.

Sebbene sia sostanzialmente lontano dalla mitologia linguistica che vivifica i testi di Leiris e Savinio (e distante cronologicamente dagli anni Quaranta attorno a cui orbitano i testi a cui abbiamo fatto riferimento, essendo pubblicato nel 1972), *Kathleen and Frank* descrive nei dettagli le fasi dell'appercezione linguistica del piccolo Christopher attraverso le pagine di diario della madre titolate *the Baby's progress*:

At 15½ months he began to say, 'Dad, Dad', laughs and coos and notice everything. At 16 months can say the name of various things, 'shoe', 'tea', 'book', 'but' (for bread and butter). Also, when nursery rhymes are said, can say the right word to end each line in a good many of them. *Will look at books for hours and likes being read to...* At two years old can string together quite long sentences, saying each word very carefully and distinctly. *His vocabulary very varied and large [...]*.<sup>420</sup>

Nel «but» per il pane e per il burro, entrambi simili al «ma» inglese, ritroviamo, in questo caso da un punto di vista fonologico, una particolare alterazione nel rapporto tra significante e significato. Resta da sottolineare ancora una volta l'anomala operazione retrospettiva isherwoodiana che assume per i luoghi dell'infanzia una valenza decisamente particolare. Ritroveremo gli unici rimandi ai primi anni della vita solo nelle pagine dedicate alla biografia dei signori Isherwood, rimandi presi dal diario di Kathleen Machell, come in questo caso, o presi da digressioni narrative volte a interrompere o ad arricchire il racconto della vita dei genitori.

---

<sup>420</sup> C. Isherwood, *Kathleen and Frank*, cit., p. 201. [A quindici mesi e mezzo ha cominciato a dire "Papà, Papà", ride e mette in disordine e registra ogni cosa. A sedici mesi riesce a pronunciare il nome di varie cose, "scarpa", "the", "libro", "pa" (per pane e burro). Inoltre, quando gli vengono lette le filastrocche, riesce a indovinare le parole che completano ciascuna riga in buona parte di esse. *Guarderà libri per ore e gli piace che gli vengano letti...* A due anni è in grado di infilare una dietro l'altra frasi più o meno lunghe, pronunciando attentamente e distintamente ogni parola. *Il suo vocabolario è vario e notevole [...]*; trad. nostra].



### 3.1.2 Un destino è sfuggito al controllo

Le mitologie e i feticci dell'infanzia mostrano quanto questa sia descritta e concepita come un mondo a parte con leggi, lingue e idoli differenti da quello adulto. I nostri eroi in miniatura cercano fin dai primi anni di vita di affermare la loro identità come unicità in perenne conflitto con le strutture di vita impartite da adulti dispotici. Se nelle *Vitae* settecentesche la descrizione dell'identità del protagonista passava per il *cursus honorum* personale o genealogico<sup>421</sup>, i giovanissimi rivoluzionari novecenteschi, memori della lezione di Rousseau e Freud, personificano in numerosi luoghi conflitti edipici e scontri generazionali nell'affermazione di una personalità unica, distante in primo luogo dal modello familiare. Appare ovvio quindi che tra i modelli di eroe più attraenti ci sia la figura dell'intellettuale incompreso e isolato: gli artisti in potenza esprimono fin dagli anni dell'infanzia quelle capacità morali e intellettuali che li porteranno ad essere quello che sono al tempo presente della scrittura; la coscienza della propria eccezionalità li esclude dal mondo dei loro coetanei e li espone ancor più al conflitto con gli adulti. Il macromotivo che qui analizziamo sarà quindi affrontato secondo la duplice prospettiva appena descritta: da un lato la dichiarazione di identità e di singolarità in conflitto col mondo degli adulti, dall'altro l'isolamento e la straordinarietà della primordiale vocazione artistica. Analizzeremo i due Motivi separatamente sebbene partiremo dalle pagine del *Commento alla Tragedia dell'infanzia* di Savinio nelle quali li ritroveremo entrambi:

Al loro ingresso nel mondo, i piccoli uomini sono accolti come nemici. La guerra scoppia tra infanti e adulti, tra l'autorità costituita e questi fieri battaglioni di uomini minuscoli che muovono alla conquista del mondo. Che l'umanità sia così arida di cuore, così spenta di fantasia, così parca di ambizioni, così limitata di

---

<sup>421</sup> Cfr. S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 47.

desideri; denota che nella guerra quotidiana tra infanti e adulti, una «vile» vittoria corona di giorno in giorno la fronte degli adulti.<sup>422</sup>

Il narratore mette in guardia gli adulti dal «pericolo rosa»<sup>423</sup> che incombe su di essi, minacciati dalla «più grande organizzazione di difesa che esiste al mondo»<sup>424</sup>, l'infanzia. Nella guerra dichiarata tra bambini e adulti Savinio delinea le caratteristiche di due identità contrapposte: a quella dominante degli adulti si oppone quella ambiziosa, fantasiosa e piena di desideri dei battaglioni di uomini minuscoli. La travagliata storia di *Peer Gynt*, tratta dalla fonte ibseniana cara a Savinio, testimonia la rinuncia a cui sono obbligati gli uomini nelle «riduzioni burocratiche delle necessità dell'esistenza»<sup>425</sup> e nello «svaporamento delle illusioni» che «avviene per dispersione, come fiume "bevuto" dalla sabbia»<sup>426</sup>. La raffinata e pungente analisi saviniana si spinge sul ruolo coattivo dell'educazione, Motivo su cui torneremo nelle pagine successive, in quella che definisce come pratica della «deviazione della volontà»<sup>427</sup> simile a quella applicata nelle prigioni dei regimi totalitari. Alle maglie coercitive dell'educazione sembra però fuggire l'artista:

Lo sviluppo *naturale* di una «volontà» è puro caso: caso di negligenza, caso di orfanismo, caso di artista. *Un destino è sfuggito al controllo!* (Urlo d'allarme della sirena sul tetto del penitenziario). La paura dell'artista in famiglia – che si vuol giustificare con gli stenti, l'incertezza della vita d'artista – è il terrore che in seno alla famiglia, tra uomini «ridotti», abbia a formarsi un uomo di sviluppo pieno: un gigante. Allo stesso Giove fecero paura gli «uomini doppi». Figurarsi alle belle famiglie. Nei soli artisti – si sa – la vita adulta è la continuazione naturale dell'infanzia. Per tenerli buoni, si dice che gli artisti sono grandi fanciulli.<sup>428</sup>

Al disciplinamento coatto dell'educazione sfugge l'energia eterodossa dell'arte; il *topos* romantico dell'artista come continuazione del bambino assume nelle pagine saviniane il significato di antidoto contro il destino

---

<sup>422</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 123.

<sup>423</sup> *Ibid.*

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>426</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>427</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>428</sup> *Ivi*, p. 129.

massificato riservato agli esseri umani, è tra questi individui apparentemente ridotti, per la loro debolezza rispetto al modello antropologico dominante, che si formano gli uomini di sviluppo pieno, intimamente vicini alle origini dell'esistenza.

Gli scritti autobiografici di Savinio sono tutti in qualche modo immersi nel conflitto tra generazioni che si traduce in una perenne lotta contro la famiglia e le sue strutture. La forza dissacratoria dell'ironia e dell'*humour*, strumenti retorici consueti della poetica dell'autore, delegittima l'autorità genitoriale da molteplici sfumature e prospettive: confessioni imbarazzanti, zoomorfismi grotteschi e rivelazioni sadiche abbozzano un immaginario composito nel quale è facile ritrovare, come sottolinea Debenedetti, alcune delle tracce più consacrate della psicologia moderna<sup>429</sup>. In *Trololò*, uno dei racconti di *Casa «la Vita»*, il quadretto familiare composto dal signor Girolamo, dalla signora Emma e dai due figli Giorgio e Andrea vive una strana notte nella quale a un inaspettato colpo di fucile segue l'avvicinarsi di una strana presenza che comincia a «grattare la porta con unghie leggere»<sup>430</sup>. Nell'imbarazzante situazione di scegliere un volontario che scopra cosa si nasconde al di là della porta la narrazione saviniana tesse un comico conflitto familiare che sembra far crollare la figura sacrale del *pater familias*:

Con movimento lentissimo e in contrasto col velocissimo tremito che lo agita, il signor Girolamo volta la testa a guardare sua moglie e i suoi figli: e benché vuoto di espressione e congelato nell'atonia dello stupore lo sguardo del signor Girolamo significa che egli aspetta che o sua moglie, o Giorgio il primogenito, o anche il piccolo Andrea che ha appena sei anni, si stacchino da questa loro immobilità di mummie e vadano a vedere chi gratta la porta, essi per parte loro stimano che tocchi a lui, come solo uomo lì presente, e marito, e padre.<sup>431</sup>

Il signor Girolamo rifiuta il dovere impostogli dalla sua figura di capo famiglia e la «ridicola distribuzione dei compiti»<sup>432</sup> da tipica famiglia borghese contro cui si scaglierebbe se ne avesse forze e possibilità. È invece costretto a

---

<sup>429</sup> G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, Parma, Monte Università Parma editore, 2009, p. 54.

<sup>430</sup> A. Savinio, *Trololò*, in Id., *Casa «la Vita»*, cit., p. 183.

<sup>431</sup> Ivi, p. 185.

<sup>432</sup> *Ibid.*

farsi coraggio, si fa per dire, e ad aprire la porta dietro la quale per primo, non a caso, Andrea scorge un cane. La figura paterna, già soggetta a una duplice delegittimazione da parte dei figli e della moglie, davanti alla cui volontà «il signor Girolamo è abituato a chinare la testa»<sup>433</sup>, subisce un processo di diseroicizzazione nel particolare fornito più avanti: quel puzzo che in quella indimenticabile notte era stato incolpato al cane venuto dall'esterno e che invece era dovuto al signor Girolamo e al fatto che «nella sua grande paura se l'era fatta sotto»<sup>434</sup>.

In *Un Maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini*, siamo sempre tra le pagine di *Casa «la Vita»*, la descrizione dissacrante del mondo degli adulti esce dalle pieghe del conflitto familiare e si trasforma in una spietata analisi del mondo borghese. Il piccolo Nivasio abbandona casa Dolcemare seguendo uno dei domestici a cui è più affezionato, Messario, il «mostro marino» dal naso privo di sporgenza, l'unico grande diverso dagli altri, questi, offeso dai discorsi di classe che l'arrivo delle calunniate Vianelli ha generato e sentendosi escluso dall'ambiente che lo circonda lascia il *maus* in pieno svolgimento e porta Nivasio a casa sua. Lì, il piccolo protagonista, deluso ancora una volta per il mancato incontro con i mostri marini, sebbene in compagnia degli amicali «òmpisci»<sup>435</sup>, si sente solo ed escluso allo stesso modo di Messario, decide quindi di far ritorno a casa dove l'accesa discussione sulle Vianelli continua senza interruzione: «Dei mostri sono, mia cara, *des monstres!*»<sup>436</sup>. La voce della contessa Corilopsis rompe il silenzio e ferma il pensiero di Nivasio:

La parola «mostri» fermò il pensiero di Nivasio, come il sorbetto ferma la digestione. Nivasio cominciò a vedere diversamente. Vedeva di là dell'abitudine. I giocatori cominciarono a muoversi, a gonfiarsi, a riacquistare la loro consistenza vera. Nivasio vide la contessa Corilopsis arrotondarsi a budino, staccarsi dalla sedia e salire lentamente al soffitto. Vide Osar Dacosta, direttore del gas, buttare fuori una proboscide dal naso e avvilupparcisi dentro come un sonatore di trombone. Vide Mustafà diramare le sue corte braccette, in tentacoli occhiuti, che si mossero sopra la tavola come giganteschi petali malati. Vide monsignor Fuagrà

---

<sup>433</sup> Ivi, p. 186.

<sup>434</sup> Ivi, p. 187.

<sup>435</sup> A. Savinio, *Un Maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini*, in Id., *Casa «la Vita»*, cit., p. 151.

<sup>436</sup> *Ibid.*

con due occhi di gufo sulle spalle e Antoine Calaroni con due occhi di polpo sul sedere. Vide sulla pancia impallonata del Minciaki aprirsi due labbra vermiglie e mollemente boccheggiare. Anche suo padre e sua madre cominciarono a trasformarsi ma Nivasio per pudore non guardò più dalla loro parte.<sup>437</sup>

La spettacolare trasfigurazione messa in scena da Savinio tocca in numerosi punti i Motivi che stiamo osservando in questa parte dello studio: in primo luogo la dichiarazione di identità forte del piccolo protagonista, diverso dagli «òmpisci» da cui scappa e ugualmente diverso dalla mostruosità del mondo in cui vive e della famiglia; la visione diversa del piccolo Nivasio va oltre l'abitudine, squarcia, anche se solo per un attimo, il velo delle apparenze e scova i veri mostri marini dietro le bruttezze del circolo di gioco radunato in casa Dolcemare. Lo sguardo prodigioso del protagonista mostra il contenuto rimosso di quel «non siamo mostri» che ha tutte le caratteristiche di una negazione freudiana resa manifesta, benché, dopo poco, la scena torni a comporsi e i giocatori riprendano il loro posto «coperti dalla comoda maschera dell'abitudine»<sup>438</sup>.

C'è un episodio de *L'âge d'homme* che rimanda in modo evidente al tragico conflitto tra adulti e bambini. Nell'episodio leirisiano la questione della singolarità dell'identità infantile si pone anzitutto nel senso di purezza contrapposta al cinismo e all'ipocrisia degli adulti e, in questo caso, dei genitori. È un episodio cruento che rientra in quella *mitologia del sangue* a cui ci siamo riferiti in precedenza, e che narra di un malvagio inganno subito dal protagonista all'età di cinque o sei anni: il piccolo Michel, convinto di essere diretto al circo, viene sottoposto a un intervento chirurgico per l'asportazione delle tonsille; «le plus pénible»<sup>439</sup> dei ricordi d'infanzia è uno choc che condiziona in modo decisivo la sua «représentation de la vie»<sup>440</sup> che gli sembrerà sempre e solo una «vaste prison» o una «salle de chirurgie»<sup>441</sup>. La dinamica meno comprensibile, al di là del vivido ricordo degli strumenti affilati e delle terribili parole del chirurgo, resta «la notion d'une duperie, d'un piège,

---

<sup>437</sup> *Ibid.*

<sup>438</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>439</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., 104.

<sup>440</sup> *Ibid.*

<sup>441</sup> *Ibid.*

d'une perfidie atroce de la part des adultes»<sup>442</sup>. La mistione di dolore e piacere che abbiamo prima evidenziato come binomio tipico del racconto retrospettivo di Leiris si ripresenta in veste differente; il piacere si pone come maschera ipocrita e ingannevole di un dolore che non tarderà ad arrivare: «comme la promesse fallacieuse de m'emmener au cirque ou de jouer à faire la cuisine, tout ce qui peut m'arriver d'agréable en attendant n'est qu'un leurre, une façon de me dorer la pilule pour me conduire plus sûrement à l'abattoir où, tôt ou tard, je dois être mené»<sup>443</sup>.

Nel capitolo quarto di *Automoribundia* l'alternanza di voce tra il narratore e lo «yo macferlánico»<sup>444</sup> dei tempi dell'infanzia riproduce il Motivo del confronto tra l'immaginario infantile e quello adulto con delle varianti significative rispetto agli elementi tematici che abbiamo messo in evidenza per i testi di Savinio e Leiris. C'è anzitutto la componente dell'attrazione tra i due mondi, poiché nella «contradicción de momentos» della vita «somos hombres cuando somos niños y niños cuando somos hombres»<sup>445</sup> e difatti se il piccolo Ramón desidera essere suo zio, questi lo guarda come guardasse se stesso ai tempi dell'infanzia; il *makferland* e il «sombbrero de copa» ne fanno un uomo in miniatura a tutti gli effetti, un «señor serio»<sup>446</sup> che fa visita ai reali nella sua «seriedad barbuda»<sup>447</sup>. L'attrazione tra i due mondi non riduce tuttavia la distanza che li separa: Ramón, «incomprendido por las niñeras» e dai suoi stessi genitori, è un escluso allo stesso modo di Michel e di Nivasio. L'affermazione dell'identità eccezionale si pone però su termini differenti: se infatti i piccoli eroi di Savinio e Leris impongono la loro unicità svelando la maschera dell'ipocrisia del mondo adulto, mostruoso o crudelmente cinico, in *Automoribundia* è il *macferlánico* protagonista «con su difraz de hombre»<sup>448</sup> a portare una maschera con la quale porsi gestalticamente a «estatura de

---

<sup>442</sup> *Ibid.*

<sup>443</sup> *Ibid.* [Come la promessa ingannevole di condurmi al circo o di giocare a far da cucina, tutto quello che nel frattempo può avvenirmi di bello è soltanto uno specchietto per le allodole, un modo di dorarmi la pillola per condurmi più tranquillamente al macello dove, presto o tardi, devo essere condotto; trad. it. cit., p. 92].

<sup>444</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 79.

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>446</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 78

<sup>447</sup> *Ibid.*

<sup>448</sup> *Ivi*, p. 79.

hombres»<sup>449</sup>: «el hombre magistral que es el niño» che «non vende a su patria, cree en la altura de las casas, comprende que hay estafermos tutelares que sostienen el hogar, que dejan tarjeta en los portales góticos»<sup>450</sup>; un bambino a misura d'uomo, o meglio un uomo a misura di bambino che più degli adulti coglie l'essenza del mondo. Allo stesso modo del *Commento alla Tragedia dell'infanzia* il testo ramoniano tocca, sia nella messa in scena della disputa tra grandi e piccoli che nella particolare forma di dichiarazione di identità del protagonista, l'altro Motivo che proviamo a tracciare in questa sezione dello studio in cui l'eccezionalità prodigiosa dell'infante viene contestualizzata proletticamente e retrospettivamente come prodromo della vocazione artistica futura.

Nello straordinario passo tratto da *Tragedia dell'infanzia* in cui ai «peché?»<sup>451</sup> del piccolo protagonista rispondono gli argomenti vaghi e per niente esaustivi del padre, un passo su cui, non a caso, ci siamo riferiti in precedenza cercando di ricostruire l'arazzo di fuochi e voci narrative che Savinio mette in scena, ritroviamo in latenza il *leitmotiv* della «paura dell'artista in famiglia» su cui il narratore torna nel *Commento* postfativo: nelle scappatoie del padre del protagonista ritroviamo la forza coercitiva del potere genitoriale, «quell'uomo potente»<sup>452</sup> non solo non si dà pensiero «degli efferati sentimenti» che tumultuano nell'animo del giovane artista ma cerca di spegnerli con «ilarità forzata e umiliante»<sup>453</sup>. Nella visione retrospettiva dal presente dell'«oggi» del narratore «assuefatto alla iniquità nonché degli uomini ma degli stessi dèi»<sup>454</sup> ma la cui «disperata curiosità»<sup>455</sup> è ancora vivida, ritroviamo l'altro argomento che appare nel sopracitato *Commento*, ovvero relazione di matrice romantica tra l'artista e l'infanzia. Il soccorso richiesto allo specchio, alla scrittura autobiografica, per distanziarsi definitivamente da quel «crudele genietto» che

---

<sup>449</sup> Ivi, p. 78.

<sup>450</sup> Ivi, p. 78.

<sup>451</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 23.

<sup>452</sup> Ivi, p. 24.

<sup>453</sup> *Ibid.*

<sup>454</sup> *Ibid.*

<sup>455</sup> *Ibid.*

porta ancora con sé, appare allora un disperato tentativo di crescita, di maturità, o di rassegnazione al «pietoso inganno» della «desolata realtà del presente»<sup>456</sup>.

L'immagine dello specchio torna in *Infanzia di Nivasio Dolcemare* tra le cui pagine al Motivo della straordinarietà come vocazione si aggiunge quello della predestinazione: nella ricostruzione artificiosa del luogo che vede la nascita del piccolo protagonista, il narratore indugia sulle suppellettili «di quella camera piena d'ombra e di fato»<sup>457</sup> e in particolare sullo «specchio incorniciato di palme dorate»<sup>458</sup> che sembra «una felice anticipazione» della «sorte del nascitura, la cui vita, infatti» va ancora consumandosi, al tempo della scrittura «dentro il mondo degli specchi»<sup>459</sup>. Sarà proprio grazie alla sorte toccata al nascituro che tutta la bellezza della scena primaria della sua nascita sarà ricordata anche dopo la morte dei suoi genitori.

Ritroviamo il Motivo della primigenia vocazione artistica e i primi tasselli del «relato del mito del artista»<sup>460</sup> ramoniano, così definito da Juan Pereira, già dalle pagine autobiografiche de *La sagrada cripta de Pombo* (autocitate in *Automoribundia*) nella rievocazione di quel «¡Ramón del alma mía!» che negli anni dell'infanzia viene cantato al protagonista da coetanee spasimanti, nel vano tentativo di sposarlo. Ramón non è nato per questo, non è fatto per «estar sentado» al balcone «dando a la calle esa silueta de viejo encorvado»<sup>461</sup>. Nei primi capitoli di *Automoribundia* il Motivo torna in numerose occasioni e in declinazioni differenti: lo ritroviamo nei vari accenni alla straordinarietà del piccolo Ramón, un *enfant prodige* rispetto agli altri bambini:

¿Pero cómo reconocería yo al niño R.G.S. entre otros niños con otras iniciales? Por la burla de la vida, porque yo sabía que los huevos de las huevarías los ponen las huevaras, esas señoras de luto que tienen las faltriqueras llenas de pesetas de plata; porque yo me daba cuenta de lo absurdos que eran unos gorritos tramados con pajas de colores que había en las mimbrerías y que ningún niño llevaría jamás,

---

<sup>456</sup> *Ibid.*

<sup>457</sup> A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 574.

<sup>458</sup> *Ibid.*

<sup>459</sup> *Ibid.*

<sup>460</sup> J.M. Pereira, *El mito del artista ramoniano*, Madrid, Albert, 2006, p. 350.

<sup>461</sup> R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, cit., p. 565.



y porque yo sabía que en las carbonerías despachan negros con un espejito en la frente [...].<sup>462</sup>

Nei numerosi riferimenti alla predestinazione del protagonista alla carriera letteraria e artistica forniti dal punto di vista del narratore al momento della scrittura:

Parecerá una presuntuosidad, a concepción posterior de lo anterior, pero yo diría que ya estaba dispuesto a lo que después ha sido toda mi vida y todo mi arte, una disposición sin ningún prejuicio a aceptar la parte clara y la parte oscura de la vida con igual acuciamiento, pero procurando que lo sensiblero no impusiese su amanerado argumento a lo que iba viendo. Lograr eso y entregar como secreto del relevo la visión de mi tiempo y la sensación de una clase de vida que no se repetirá igual, con el mismo estampado.<sup>463</sup>

Nei racconti di artisti e delle «dificultades materiales que soportan heroicamente»<sup>464</sup> come la storia del pittore filippino Juan Luna Novicio, «ser elevado que vive en último piso más allá de la realidad»<sup>465</sup>, il «niño grande»<sup>466</sup> a cui il piccolo Ramón deve il suo primo contatto con la vita artista, *primera visión* che «se mezcla con sangre»<sup>467</sup> per il *raptus* folle che colpisce il pittore nell'assassinio della moglie e della suocera. Nel racconto di vita di Juan

---

<sup>462</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 134. [Ma come avrei potuto riconoscere il R.G.S bambino tra gli altri bambini con altre iniziali? Per uno scherzo del destino, perché io sapevo che le uova delle *huevarías* le depongono le signore delle uova, queste donne vestite a lutto che hanno le tasche piene di *pesetas* d'argento; perché io mi rendevo conto dell'assurdità di berretti cuciti con pagliette colorate che si vedevano nelle *mimbrerías* e che nessun bambino avrebbe preso mai, e perché io sapevo che nelle miniere sbrigano neri con uno specchietto sulla fronte [...]; trad. nostra].

<sup>463</sup> *Ibid.* [Sembrerà presunzione, una visione del passato a posteriori, però direi che ero già predisposto a quella che sarebbe stata tutta la mia vita e tutta la mia arte, una disposizione ad accettare senza alcun pregiudizio la parte chiara e la parte oscura della vita con la stessa attitudine, però facendo in modo che il sentimentalismo non imponesse letture di maniera a ciò che mi capitava di vedere. Riuscire in questo e consegnare come testimone segreto la visione del mio tempo, con la sensazione di una specie di vita che non si ripeterà uguale, con la stessa forgia; trad. nostra].

<sup>464</sup> J.M. Pereira, *El mito del artista ramoniano*, cit., p. 352.

<sup>465</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 102.

<sup>466</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>467</sup> *Ivi*, p. 102.

Novicio Gómez de la Serna mette in scena il «dilema de todos los emprendimientos difíciles de la vida»<sup>468</sup> che attrae il piccolo Ramón fin dai primi anni di vita. Alle prodigiosità e alla predestinazione si associa quindi lo sguardo prolettico sul futuro incerto e difficile, su una scelta di vita che si annuncia coraggiosa e irreversibile.

In *Fibrilles*, terzo tomo della *Règle du jeu*, la precoce vocazione del piccolo Michel si scontra, come in *Tragedia dell'infanzia*, con l'incomprensione e la derisione del mondo adulto. È ancora sotto il segno dell'inganno che il protagonista saggia la crudeltà dei grandi nello scherzo orditogli durante una partita di carte, una messa in scena che lo fa credere portatore di un dono. La «merveilleuse faculté»<sup>469</sup> che lo rende apparentemente capace di intuire chi abbia toccato le carte in sua assenza si rivela semplicemente «une farce»<sup>470</sup> organizzata dagli adulti; non una vocazione vera e propria quindi, né un prodigio fondato, è tuttavia in quella infantile «orgueilleuse euphorie»<sup>471</sup> che il Michel adulto rinviene i sintomi della sua prima vocazione: è la stessa «fierté puérile»<sup>472</sup> che lo ha animato nella scelta di «être un poète»<sup>473</sup>. Tra le pagine di *Langage tangage* rintracciamo una variante significativa del Motivo della precoce vocazione letteraria nel ricordo della biblioteca paterna:

Enfant encore, ou à peine adolescent, j'allais en tapinois consulter dans la bibliothèque de mon père la Larousse en sept volumes plus un supplément aux reliures d'un beau rouge méphistophélique, l'un des éléments cruciaux de cet ensemble assez divers de livres où figuraient, fascinants plus que tous autres, ceux qui faisaient partie des choses dont on me disait: «Ça n'est pas pour toi!» comme on leur eût opposé un écriteau ENTRÉE INTERDITE. En ce vieux temps mon désir était de franchir cette entrée – d'éclaircir les mystères de la vie sexuelle [...].<sup>474</sup>

---

<sup>468</sup> Ivi, p. 104.

<sup>469</sup> M. Leiris, *Fibrilles*, cit., p. 248.

<sup>470</sup> *Ibid.*

<sup>471</sup> *Ibid.*

<sup>472</sup> *Ibid.*

<sup>473</sup> *Ibid.*

<sup>474</sup> M. Leiris, *Langage tangage*, cit., pp. 117-118. [Ancora bambino, o a malapena adolescente, mi recavo di soppiatto nella biblioteca di mio padre per consultare la Larousse in sette volumi più un supplemento dalle rilegature di un bel rosso mefistofelico, uno degli

È un passo di notevole rilievo tra i quali ritroviamo molteplici Motivi dell'immaginario autobiografico leirisiano. Riconosciamo in primo luogo l'esperienza fondativa della biblioteca nell'incontro con i libri, strumenti di formazione autonoma che, come sottolinea Zatti, sono «spesso in alternativa polemica ai criteri della pedagogia parentale o dell'istruzione scolastica»<sup>475</sup>. Il divieto che vige nella biblioteca paterna del nostro protagonista è conseguenza manifesta di uno di quei criteri che lo escludono da un mondo che lo attrae fortemente. È però un'attrazione decisamente particolare; l'ardente desiderio di impossessarsi dei libri ai quali non ha accesso, assume le caratteristiche di una *pulsione di sapere* freudiana<sup>476</sup>: il «modo sublimato di impossessamento» e l'«energia del piacere di guardare»<sup>477</sup> della primigenia voglia di conoscenza sembrano riprodurre le dinamiche delle prime esplorazioni sessuali infantili. La biblioteca assume allora le caratteristiche di un luogo simbolico, adulto e perciò inaccessibile, in cui ritroviamo il Motivo dell'esclusione dell'eroe infantile il cui desiderio di conoscenza è duramente frenato dai divieti familiari. È proprio nell'infrazione di questi che la vocazione artistica dell'eroe si afferma nella sua forza sovvertitrice (la stessa da cui mette in guardia gli adulti Savinio nel *Commento alla tragedia dell'infanzia*): il piccolo Michel, non curante dei «Ça n'est pas pour toi!», si impossessa di quel mondo oscuro che è «l'amour physique»<sup>478</sup> inoltrandosi nei misteri segreti della procreazione.

In *Kathleen and Frank* il Motivo della precoce vocazione letteraria del piccolo Christopher emerge in numerose pagine del diario di Kathleen Machell nelle quali sono descritti gli entusiasmi del bambino alle prime rappresentazioni teatrali a cui assiste e nelle pagine dedicate ai suoi primi tentativi di scrittura. Christopher si diletta soprattutto nella produzione di piccole rappresentazioni teatrali che mette in scena per il suo minuto pubblico costituito dai genitori e

---

elementi cruciali di quest'insieme assai vario di libri dove figuravano, affascinanti più di tutti gli altri, quelli che facevano parte delle cose di cui mi si diceva: «Questo non è per te!», come se vi avessero apposto la scritta ACCESSO VIETATO. A quei tempi il mio desiderio era di oltrepassare quella soglia, schiarire i misteri della vita sessuale; trad. nostra].

<sup>475</sup> S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 42.

<sup>476</sup> S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, a cura di M. Montinari, Torino, Boringhieri, 1977, p. 77.

<sup>477</sup> *Ibid.*

<sup>478</sup> M. Leiris, *Langage tangage*, cit., p. 108.

dalla tata. Dalla descrizione minuziosa dei preparativi scenografici di queste precoci messe in scena emerge la figura di Frank, il padre del protagonista, molto attento alle ispirazioni del piccolo artista e acuto consigliere di trovate scenografiche come la soluzione dei fulmini che Christopher ripropone in quasi tutte le rappresentazioni. Ciononostante è proprio Frank a mettere fine al periodo delle rappresentazioni proibendo a Christopher di esibirsi per la presenza di ospiti in casa:

One afternoon, when the drawing-room was full of people, he walked in and began his performance without previous announcement or permission. This embarrassed and annoyed Frank. He ordered Christopher to leave the room at once, and the play was thence-forth banned.<sup>479</sup>

Non è difficile scorgere dietro il minuto episodio isherwoodiano la questione dell'incomprensione che abbiamo più volte affrontato nelle pagine precedenti, l'imbarazzo e la noia di Frank non sono lontani dall'ilarità forzata e umiliante del padre di Nivasio Dolcemare. L'affermazione di una identità singolare e unica e la manifestazione di una precoce dote o vocazione artistica passano sempre per un conflitto edipico e intergenerazionale crudele quanto inevitabile.

---

<sup>479</sup> C. Isherwood, *Kathleen and Frank*, cit., p. 268. [Un pomeriggio in cui il salotto era pieno di gente, vi entrò e cominciò la sua performance senza permesso e senza il minimo preavviso. Ciò seccò e imbarazzò Frank. Egli ordinò a Christopher di lasciare la stanza all'istante e, a partire da quel momento, la recita venne proibita; trad. nostra].

### 3.1.3 Fine dei giochi

Uno dei caratteri del tema dell'infanzia che maggiormente ha contribuito alla sua evoluzione in un sottogenere indipendente dall'autobiografia a campitura totale è certamente la sua natura memorialistica chiusa, limitata tra un inizio e una fine ben definibili. Sebbene presenti nei suoi inizi lo stesso scacco memorialistico che abbiamo definito come costitutivo del genere autobiografico, ovvero l'impossibilità di narrare, in modo autentico, veritiero o referenziale che sia, la nascita, il *récit d'enfance* prevede una «micronarrazione in sé compiuta»<sup>480</sup>, un «sense of completeness»<sup>481</sup> che, come sottolinea Coe, è essenziale per il genere. Il Motivo della fine dell'infanzia che prenderemo in esame di seguito rappresenta l'*explicit* di questa struttura chiusa, il tempo della “fine dei giochi” e della «“morte” dell'eroe infantile»<sup>482</sup>. Il *topos* archetipico del paradiso perduto torna nelle nostalgiche pagine dei nostri autori a confermare l'essenza chiusa e irreversibile dell'età dell'oro: l'infanzia, allo stesso modo del paradiso, sarà, come sottolinea Susanna Egan, un mondo unico, senza tempo, perfetto e inimitabile<sup>483</sup> proprio in relazione alla coscienza della sua perdita e del suo impossibile ritorno. È al *topos* del paradiso perduto che si collega, come chiarisce Fernández Romero, una delle funzioni nodali dell'atto autobiografico nel suo ritorno al tempo dell'infanzia - nella speranza di una sua ripetizione nelle fasi della vita adulta – e nel disperato tentativo di riavvicinare l'Io adulto a quello bambino.

È ovvio che la sensibile metamorfosi del racconto autobiografico novecentesco alteri sensibilmente anche le caratteristiche della fine del “tempo dei giochi”: la frammentarietà delle strutture e le trame analogico-associative

---

<sup>480</sup> S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 48.

<sup>481</sup> R.N. Coe, *When the grass was taller*, cit., p. 77.

<sup>482</sup> S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 48

<sup>483</sup> Cfr. S. Egan, *Childhood: from innocence to experience*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1990, p. 72.

sfumano i contorni delle fasi della vita rendendo meno radicale il passaggio all'età adulta; come conferma Zatti, l'infanzia «tende a esaurire il suo ruolo di ricostruzione biografica di uno stadio della vita per diventare invece forma strutturante dell'opera [...] come forma, linguaggio»<sup>484</sup>. Ciononostante è sufficiente far riferimento ai capolavori dell'autobiografia novecentesca di Joyce e Proust, per comprendere come la morte del fanciullo resti un Motivo strutturante del racconto di vita in quanto «premessa indispensabile alla nascita dell'Artista»<sup>485</sup>. La sconfinata infanzia come forma strutturante dell'opera permetterà di misurare la distanza con il paradiso perduto dei primi anni di vita non solo rispetto al presente della scrittura ma anche e soprattutto rispetto ai numerosi e molteplici inizi di vita nuova<sup>486</sup>.

Sia ne *La sagrada cripta de Pombo* che in *Automoribundia* è il confronto con la nuova e più «oscura» fase adolescenziale della vita a rappresentare il Motivo della fine dell'infanzia. Nel diario di bordo del *café* madrileni il paragrafo *primera adolescencia* segue quello titolato *la casa en que nació*: il carattere rapsodico del breve racconto autobiografico rende in questo minuto passaggio l'enorme distanza che separa le due età; nel mondo della casa ubicata al numero cinque di *calle de los reyes* (strada che oggi ospita una targa in onore di Ramón Gómez de la Serna) oltre alle esperienze primarie della nascita del protagonista ritroviamo tutti gli elementi di un Eden indimenticabile che ricalca le caratteristiche del paradiso infantile segnalate da Egan:

[...] el aspecto de la casa no se me olvidará: casa de familia recién formada, de matrimonio recién formado, casa para el primer hijo – si viene -. Todos los clavos clavados con un gran encanto. Todas las cosas colocadas en su sitio, con predilecciones y desdenes. La antesala con un farol japonés.<sup>487</sup>

La casa in cui nasce il piccolo Ramón è un mondo perfetto, un mondo in cui ogni cosa è al suo posto e di cui ricorderà ogni particolare, mondo a cui si

---

<sup>484</sup> S. Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 62.

<sup>485</sup> Ivi, p. 63.

<sup>486</sup> Cfr. A.C. Scotto di Carlo, *Quando le locomotive erano orchidee*, Pisa, Pacini, 2011, p. 205.

<sup>487</sup> R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, cit., p. 567. [Non dimenticherò mai l'aspetto della casa: una casa di una famiglia giovane, di un matrimonio novello, una casa per il primo figlio – se viene -. Tutti i chiodi inchiodati con grande piacere. Tutte le cose al proprio posto, con preferenze e rifiuti. L'ingresso con una lampada giapponese; trad. nostra].

oppone l'«adolescencia oscura», un periodo fosco in cui è possibile perdere di vista «desconocidos», e in cui arriva sempre «la hora de tirar piedras desde la barricada»<sup>488</sup>. Nel capitolo diciottesimo di *Automoribundia* la descrizione della «comida» con «aire de aniversario»<sup>489</sup> assume le caratteristiche di un rito iniziatico che coinvolge casa Gómez de la Serna; la sottomissione del padre «a las leyes de la variación histórica» e al «tiempo nuevo»<sup>490</sup> accompagna l'«amanecer» dell'adolescenza del piccolo Ramón:

Amanecía la adolescencia. Abomino de la adolescencia, pero tengo que recordarla. Es el momento en que más se encuentra la vida y sin embargo en el que más se va contra la vida. Se quiere ser mártir con la testadurez inconsciente de un mártir que no supiese por qué se le martirizaba. Es el momento en que el hombre va contra las ventajas para las que se prepara con avidez. El adolescente así resulta un loco del que se aprovechan todos los que viven de las nuevas generaciones, los peores vividores.<sup>491</sup>

Il contrasto rispetto alla descrizione del periodo dell'infanzia che ritroviamo pochi capitoli prima è notevole. La «clase de vida que no se repetirá igual»<sup>492</sup> appare allora un mondo lontano e irripetibile già dai primi anni della giovinezza. Se l'infanzia è il luogo in cui «el anfiteatro es la mejor localidad del teatro»<sup>493</sup> l'adolescenza è l'età in cui si va incontro alla vita da protagonisti, come martiri incoscienti. L'avida attesa di nuovi sviluppi, dei «ventajas» dell'età matura, e il riferimento al «porvenir» che attende il protagonista, esprimono la componente topica del passaggio all'età giovanile: il tempo storico che si oppone all'età senza tempo dell'infanzia. Nella luce melanconica

---

<sup>488</sup> Ivi, p. 568.

<sup>489</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 162.

<sup>490</sup> Ivi, p. 163.

<sup>491</sup> *Ibid.* [Appariva l'adolescenza. Detesto l'adolescenza, ma devo ricordarla. È il momento in cui più si ritrova la vita tuttavia è quello in cui più si va contro la vita. Si vuole essere martiri con l'inconsapevole testardaggine di un martire che non sapeva le ragioni del suo martirio. È il momento in cui l'uomo va contro i vantaggi per i quali si prepara con avidità. L'adolescente è un pazzo di cui si servono tutti coloro che vivono delle nuove generazioni, i peggiori *viveurs*; trad. nostra].

<sup>492</sup> Ivi, p. 134.

<sup>493</sup> Ivi, p. 135.

delle «seis de la tarde» ritroviamo invece il Motivo della noia che si oppone alla magica attività dei perduti anni dell'infanzia.

La fine del “tempo dei giochi” è un Motivo ricorrente in numerosi testi autobiografici saviniani: lo ritroviamo negli straordinari capitoli *Sul fondo del mare*, *Aurora* e *Sconforto* di *Tragedia dell'infanzia* in cui l'allegorico viaggio del piccolo protagonista assume le caratteristiche di un rito di passaggio verso la nuova età; nell'episodio *Lulùka* di *Sul dorso del centauro* in cui il piccolo Nivasio abbandona la sua compagna di giochi per la ricerca avventurosa dell'«Orsa»<sup>494</sup>; nell'ultimo capitolo di *Infanzia di Nivasio Dolcemare* in cui l'esperienza sessuale vissuta con Cleopatra assume il valore di una soglia esistenziale. Partiremo dalla “sedotta e abbandonata” *Lulùka* invertendo l'ordine cronologico che abbiamo seguito nell'analisi delle ricorrenze dei Motivi all'interno del corpus dei singoli autori. L'inversione ci permetterà di isolare le forti comunanze tra i due altri episodi.

La soglia traumatica del primo amore tesse la trama delle pagine dedicate a *Lulùka* nell'inedito *Sul dorso del centauro*. Il risveglio «dalle silenziose, materne tenebre»<sup>495</sup> di Nivasio coincide con il tempo del suo amore per *Lulùka* la bambina del giardino accanto. Le prime ore del pomeriggio, le ore «che più somigliano alla notte» in cui «gli orologi cessano il ticchietto»<sup>496</sup>, ospitano le precoci condivisioni dei piccoli eroi nell'imitazione del «lontano peccato» e della «dolorosa legge delle origini»<sup>497</sup>. La tristezza che avvince il piccolo Nivasio dopo il primo bacio in quel «senso di perdimento»<sup>498</sup> che lo lascia «malinconico e perplesso»<sup>499</sup> anticipa il valore rituale del momento esistenziale del primo bacio come passaggio alla nuova età. Ben altre avventure aspettano Nivasio nel viaggio audace verso le montagne nel raggiungimento dell'agognata Orsa. Stessi desideri di fuga vive *Lulùka* nei segreti e nei dolori confessati a Nivasio, nell'impazienza di fuggire lontano «dai suoi genitori, dalla sua casa»<sup>500</sup>. Ciononostante Nivasio tradisce la speranza, il destino unico che

---

<sup>494</sup> A. Savinio, *Sul dorso del centauro*, in Id., *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 169.

<sup>495</sup> Ivi, p. 166

<sup>496</sup> Ivi, p. 167

<sup>497</sup> Ivi, p. 168.

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> *Ibid.*

<sup>500</sup> Ivi, p. 169.



sembra condurli all'amore eterno per partire da solo: «Risalii alla camera dei giuochi, ma non per giocare. Il mio animo non era più ai giochi ed io sentii che il tempo dei giochi era finito per sempre»<sup>501</sup>. Ritroviamo le ragioni di quell'apparentemente ingiustificato addio tra le pagine di *Infanzia di Nivasio Dolcemare*: «Le imprese eroiche, gli atti audaci, l'uomo li deve compiere da solo. Altrimenti scemano di valore»<sup>502</sup>.

Nelle pagine di *Sul fondo del mare* in *Tragedia dell'infanzia* Savinio descrive la metafisica traversata acquatica del piccolo Nivasio dopo la sconvolgente visione dell'ermafrodito al teatro Lanarà. È quindi una tipica precoce esperienza erotica a concludere l'infanzia dell'eroe saviniano: «poi, come nascendo a una vita diversa, sentii che lentamente naufragavo»<sup>503</sup>. È nel complesso immaginario di questo naufragio di cui Silvana Cirillo ha esaustivamente analizzato il campo di forze concettuale<sup>504</sup>, che ritroviamo le caratteristiche di un rito di passaggio che chiude gli anni dell'infanzia. Nivasio muore tra i flutti del mare per passare a nuova vita, il distacco sebbene «irrimediabile» e «definitivo» si compie «lentamente», quasi «inavvertitamente»<sup>505</sup>. Tra le acque il protagonista ritrova la Dea, la Apolla vista sul palco nelle vesti di uno scandaloso ermafrodito, il «fantasma dorato» nel quale «non ha saputo ravvisare il nemico che ha traversato»<sup>506</sup> il suo destino:

A principio, serbando vivissimi i sensi della terra e delle azioni dirette a una meta, pensavo che quel viaggio dentro il mare avesse a condurmi in un mondo nuovo, ma simile in parte a quello da me abbandonato. Pur non congetturando nulla di preciso, qualcosa, presentimento o pietà, mi moveva a sperare che l'inesorabile discesa si sarebbe terminata in qualche luogo abitabile e sicuro: chissà? Città nettuniana sull'ondosa pianura di sabbia, brillante di architetture madreporiche, sopita in una calma sontuosa, in una irrimutabile felicità. Ma continuando la discesa e nulla intervenendo a confortare la mia speranza, questa mi si sciolse a poco a poco come inchiostro di seppia nel mare. All'illusione primitiva lusingata forse da una vaga fosforescenza di foladi o di salpe, subentra la certezza che non

---

<sup>501</sup> Ivi, p. 170.

<sup>502</sup> A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 613.

<sup>503</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 106.

<sup>504</sup> Cfr. S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista genio*, cit., pp. 293-310.

<sup>505</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 112.

<sup>506</sup> Ivi, p. 109

in luogo abitabile io sono sceso, ma nelle regioni stesse della solitudine e del nulla.<sup>507</sup>

La speranza di trovare una «irrimutabile» felicità svanisce con l'ingresso nel mondo nuovo di solitudine e nulla che non ha niente di quello precedente. Il cambio repentino di prospettiva con cui prosegue il monologo trasforma questo mondo inospitale in un «sonno dolcissimo, armonioso»<sup>508</sup>: se la vita lassù «era una prospettiva senza termine, un alternarsi d'inquietudini e di sorprese», «una corsa continua» col perpetuo timore «che la gioia si voltasse in dolore, la speranza in disperazione»<sup>509</sup>, la morte gli permette di godere «di una situazione non felice ma inalterabile»: «questo sconforto, stabile, fermo liberato dal pericolo delle speranze, io lo accetto come il supremo bene»<sup>510</sup>. Non è difficile leggere la vita lassù come il paradiso perduto dell'infanzia, e questa morte o rinascita a nuova vita, come la nuova dimensione adolescenziale o giovanile in cui vige uno sconforto stabile, liberato dalle speranze.

La nuova fase della vita di Nivasio è molto distante dall'«adolescencia» ramoniana: se la prima si libera delle speranze infantili inaugurando il tempo di una stabilità emotiva ed esistenziale non felice ma duratura, la seconda, nell'ingresso del piccolo Ramón nel flusso del tempo, vede proprio nelle nuove speranze il Motivo più angosciante di differenza rispetto all'infanzia. Ad accomunare le due prospettive è però il senso di perdita, di angoscia e di sconforto rispetto all'età precedente; è lo *Sconforto* che ritroviamo nell'ultimo capitolo della *Tragedia*:

Sono chiuso nel buio. Che mi si chiede? Da me, non una parola. Non è persona al mondo degna di ricevere il mio segreto. A nessuno rivelerò le traversate vicende, le scoperte fatte, i mondi sconosciuti che ho percorso in compagnia della severa e luminosa dea. Il sogno si prolunga nella nostalgia. Rientro a poco a poco nella vita. Dal grasso tepore, spunta il fiore dello sconforto.<sup>511</sup>

---

<sup>507</sup> Ivi, p. 110.

<sup>508</sup> Ivi, p. 111.

<sup>509</sup> Ivi, p. 112.

<sup>510</sup> *Ibid.*

<sup>511</sup> Ivi, p. 121.

In *Infanzia di Nivasio Dolcemare* l'episodio di Lulúka ripreso da *Sul dorso del centauro* non chiude, come invece accade per il testo inedito, l'infanzia del giovane protagonista. Sebbene il racconto non sia dedicato ai soli anni dell'infanzia ma si estenda anche ad alcune esperienze dell'adolescenza del protagonista su cui torneremo nei paragrafi successivi, l'ultimo capitolo è dedicato alla fine dell'infanzia di Nivasio Dolcemare. Allo stesso modo della *Tragedia* è l'esperienza primaria della sessualità a introdurre il protagonista a una nuova dimensione esistenziale in quella lotta «per le nuove scoperte»<sup>512</sup> che ingaggia con Cleopatra e con la sua resistenza «dura, sorda, bestiale»<sup>513</sup>. È a partire dai sentimenti che lo agitano al pensiero delle «mamme di quella donna, ora maritata»<sup>514</sup> che ritroviamo i segni della nuova fase di vita di Nivasio: è una vita noiosa, di una «Noia che aspira anima e corpo»<sup>515</sup>, vita di «biancore uniforme e opaco»<sup>516</sup>, vita apatica, di un'apatia «sorda, compatta»<sup>517</sup> in cui aleggia quell'«orrore dell'umanità» che gli si rivela nell'immagine del cavallo «inerte [...] come morto»<sup>518</sup>.

L'opera autobiografica di Michel Leiris è tra i quattro *corpora* in studio, quella che meno si presta all'analisi di soglie, fasi o sezioni di vita essendo intessuta tutta o quasi su frammenti autobiografici che prendono corpo in diverse strutture narrative più o meno coese: i ricordi dell'infanzia si mescolano a quelli dell'adolescenza, l'onnipresente voce retrospettiva trasfigura le visioni dal basso con *second thoughts* che rendono indistricabile il sistema di pensiero dei personaggi e quello dei narratori; è quindi complicato trovare le dinamiche del *je est un autre* che accompagnano la coscienza della fine dell'infanzia e dell'inizio della giovinezza. Tuttavia, nei due testi che più presentano per buona parte della narrazione una struttura coesa ed omogenea che segue, in alcuni casi, un lineare percorso cronologico, è possibile rintracciare nitidamente il Motivo che qui prendiamo in analisi. Sia ne *L'âge d'homme* che in *Biffures* la fine del racconto di episodi, temi e associazioni legati all'infanzia è marcato da

---

<sup>512</sup> A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 659

<sup>513</sup> *Ibid.*

<sup>514</sup> *Ivi*, p. 662.

<sup>515</sup> *Ibid.*

<sup>516</sup> *Ibid.*

<sup>517</sup> *Ibid.*

<sup>518</sup> *Ivi*, p. 664.

un momento preciso della narrazione che coincide, non a caso, con un cambiamento repentino della morfologia narrativa. Nei due testi questo mutamento è speculare: se ne *L'âge d'homme* la fine dei ricordi legati all'infanzia conclude la parte di testo più irregolare per cedere il passo ad una struttura più lineare e costante legata agli anni dell'adolescenza e della maturità, in *Biffures* avviene l'esatto contrario, al racconto piuttosto lineare dei primi anni di vita seguono i frammenti relativi al periodo più vicino al tempo della scrittura.

Ne *L'âge* il capitolo *La tête d'Holopherne* si chiude con l'ultimo episodio legato al tema dell'uomo ferito: il protagonista dodicenne è vittima di uno scontro fortuito con un coetaneo che gli causa una profonda ferita al sopracciglio. È un altro episodio che si riallaccia al binomio dolore-piacere più volte analizzato, ma sono le reazioni del piccolo protagonista a farci comprendere che ci muoviamo in un'altra fase della vita: la domanda che lo ossessiona nei momenti di delirante dolore è quel «Comment pourrai-je aimer?»<sup>519</sup> proiettato a un futuro sentimentale potenzialmente compromesso; l'esperienza ravvicinata con la morte lo inorgoglisce e lo rende famoso agli occhi dei coetanei. Poco dopo aver appreso «d'un camarade ce qu'il en était exactement du commerce amoureux»<sup>520</sup>, la cicatrice che porta grazie all'ennesimo evento di ferimento gli procura la gioia di essere «celui qui a vu la mort de près, le rescapé qui est sorti par chance d'un grave accident»<sup>521</sup>: sesso e morte tornano ancora come vessilli della fine della sola epoca «heureuse» della vita nel passaggio all'età della giovinezza:

Cahin-caha, de recherche en recherche, de mystère en mystère (découvrant d'abord que les enfants se faisaient dans les enraillles de la mère, puis que la père n'était pas un vulgaire saint Joseph se bornant à gagner le pain des rejetons mais avait une part directe dans l'opération, enfin que le fameux acte consistait – ce qui m'apparut d'abord comme une absurde plaisanterie – en la conjonction des organes urinaires) j'avais acquis brin par brin la connaissance théorique de

---

<sup>519</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 133.

<sup>520</sup> *Ibid.*

<sup>521</sup> *Ibid.*

l'amour. Travaillé par tous mes fantômes, il ne me restai plus qu'à en gagner durement la connaissance pratique.<sup>522</sup>

All'appercezione all'eros attraverso le prime precoci esperienze del proprio corpo e alla segreta conoscenza dei misteri della procreazione attraverso i luoghi segreti della biblioteca paterna dell'età infantile, segue la conoscenza pratica come segno evidente dell'ingresso in una nuova fase della vita che prende corpo nei capitoli successivi dedicati alle figure contrapposte delle Lucrezie e delle Giuditte «formes de son expérience érotique adolescentes et adultes»<sup>523</sup>.

Tra *le vestigia delle metafisiche d'infanzia* e la «litigieux état d'adulte» c'è «la phase trouble de l'adolescence»<sup>524</sup>. Il nuovo stadio esistenziale si manifesta anzitutto nel cambiamento sensibile di quel mondo del linguaggio infantile che prende corpo nei primi capitoli di *Biffures*: il fasto della parola ingenua cede il posto a un «fourniment moins luxueux»<sup>525</sup> meno pregiato ma più pratico. Il passaggio dalla narrazione di ricordi legati all'infanzia e ai primi anni di scolarizzazione a quella frammentaria degli anni della giovinezza e della maturità, è segnato dall'ingresso al liceo maschile di rue Boileau. Se la praticità torna sia ne *L'âge* che in *Biffures* come cifra di crescita e di distanza dalla metafisica astratta dei primi anni di vita, l'ordinamento del nuovo istituto sembra incarnarne l'essenza: alle «présidences» del vecchio istituto di rue Michel-Ange, dei brevetti conferiti agli studiosi meritevoli «d'ordre uniquement qualitatif»<sup>526</sup> che si limitano a situare gli studenti in una certa posizione senza pesi o misure, si sostituiscono le «exemptions», meriti o demeriti assegnati agli studenti basato su un rigoroso schema di *dare* e *avere* «à

---

<sup>522</sup> Ivi, p. 134. [Alla meno peggio, di ricerca in ricerca, di mistero in mistero avevo acquistato a poco a poco la conoscenza teorica dell'amore: scoprendo in primo luogo che i bambini si formano nelle viscere della madre, poi che il padre non era un semplice san Giuseppe capace solo di guadagnare il pane per i suoi rampolli, ma che aveva una parte diretta nell'operazione, e infine che il famoso atto consisteva – e ciò all'inizio mi apparve come uno scherno assurdo – nella configurazione degli organi urinari. Travagliato da tutti i miei fantasmi, non mi rimaneva altro che guadagnarmene duramente la conoscenza pratica; trad. it. cit., p. 117].

<sup>523</sup> Ph. Lejeune, *Lire Leiris*, cit., p. 32.

<sup>524</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 65.

<sup>525</sup> *Ibid.*

<sup>526</sup> Ivi, p. 66.

l'instar des indulgences et des prières qui allègent les âmes en peine d'un certain tempus de purgatoire»<sup>527</sup>. Il sistema delle esenzioni segna il passaggio a una fase decisamente diversa dall'esistenza, una fase più matura, più virile in cui si delineano i primi tratti di una geometria maschile:

Pour bâtard qu'il demeurât, le procédé des exemptions, néanmoins, marqua pour moi un progrès vers quelque chose de plus construit, de plus viril, succédant à la période école mixte tout imbue de boucles indécises de filles (parfois même de garçon, tel moi, coiffé longtemps presque comme elles), phase suavement colorée, ainsi que l'étaient ces morceaux de carton qui l'illustrent aujourd'hui dans l'imagerie de ma mémoire. D'un monde femelle, où toutes distinctions n'étaient qu'affaire de nuances, je tombai dans une sphère plus nettement circonscrite, où régnaient les premiers linéaments d'une géométrie masculine, comme règne sur le rond d'une galette des rois ou sur la forme moins aisée à partager d'un gigot dominical le couteau à découper du chef de la famille.<sup>528</sup>

Il confronto con la figura virile del padre offre la misura del cambiamento verso una nuova fase di vita anche nell'*afterword* di *Kathleen and Frank*. L'atteggiamento di Christopher è però diametralmente opposto rispetto al graduale approccio alle geometrie maschili e patriarcali di Michel. La fine dell'infanzia del piccolo protagonista è segnata dall'acquisizione del nuovo stato sociale con cui si ripresenta all'istituto di St. Edmund nel settembre del 1915: «Orphan of a Dead Hero»<sup>529</sup>. La morte del padre in guerra gli conferisce uno status sociale riconosciuto dall'Inghilterra degli anni del dopoguerra e dal mondo che lo circonda. Il tipico Motivo dell'esperienza della morte si mescola con quello del primo approccio alla virilità e all'età adulta: è il confronto con la figura del padre-eroe morto in guerra e il rifiuto di tutte le ideologie a essa

---

<sup>527</sup> *Ibid.*

<sup>528</sup> Ivi, p. 67. [Per ibrido che risultasse, il procedimento delle esenzioni segnò nondimeno un progresso verso qualcosa di più elaborato, di più virile, che succedeva al periodo della scuola mista impregnato di boccoli incerti di fanciulle (e talora anche di ragazzi, tipo me, pettinato per non so quanto tempo quasi come loro), fase dei colori soavi, come quei cartoncini che illustrano oggi nell'iconografia della mia memoria. Da un mondo femminile, ove ogni distinzione non era che sfumatura, caddi in una sfera più nettamente circoscritta, in cui regnavano i primi lineamenti di una geometria maschile, come sul tondo di una torta di pastasfoglia o sulla forma meno facile da spartirsi di un cosciotto domenicale regna il coltello da taglio del capofamiglia; trad. it. cit., p. 67].

<sup>529</sup> C. Isherwood, *Kathleen and Frank*, cit., p. 356.

collegate a segnare l'adolescenza di Christopher e il suo conflitto perenne con quelli che proprio a partire dai primi anni della giovinezza si rilevano «The Others»:

It was easy for these impressive adults to make a suggestible little boy feel guilty. Yet he soon started to react against his guilt. Timidly and secretly at first, but with a rage against The Others which possessed him to the marrow of his bones, he rejected their Hero-Father. Such a rejection leads to a much larger one. By denying your duty toward the Hero-Father you deny the authority of the Flag, the Old School tie, the Unknown Soldier, The Land That Bore You and the God of Battles. Christopher's realization that he had done this – and the must tell The Other he had done it – came to him only by degrees and not until he was nearly grown up. The rejection caused him much anxiety at first and some moments of panic; later it gave him immense relief and even a little courage.<sup>530</sup>

La sconvolgente morte del padre è sia l'evento che segna indubbiamente il passaggio a una nuova fase di vita che la questione esistenziale con cui misurare gli enormi cambiamenti che il protagonista vive. La crescita sublima l'ansia, il panico e il senso di colpa dovuti all'inconscio rifiuto della figura mitica del padre-eroe in una matura e forte contrapposizione all'immaginario costituito che si traduce anzitutto nel rifiuto manifesto a tutte le mitologie politiche, nazionalistiche e militari a essa collegate. Nel passo citato ritroviamo tutti gli elementi di conflitto su cui Isherwood tesse la mappa della sua giovinezza nelle numerose tappe autobiografiche, mappa su cui torneremo nei paragrafi successivi.

---

<sup>530</sup> Ivi, p. 357. [Era facile per questi adulti autoritari spingere un ragazzo sensibile a sentirsi in colpa. Tuttavia egli cominciò presto a ribellarsi a questa sensazione. Da principio timidamente e di nascosto, ma con una rabbia nei confronti de Gli Altri che s'impossessò di lui fin dentro le ossa, rinnegò il loro Padre-Eroe. Un tale rifiuto conduce a sperimentarne uno più grande. Rifiutando i tuoi obblighi nei confronti del Padre-Eroe, rifiutavi l'autorità della Bandiera, il legame con la Vecchia Scuola, il Milite Ignoto, La Terra che ti Ha Generato e il Dio della Guerra. In Christopher, la consapevolezza di aver fatto esattamente questo – e che doveva dire gli *Others* che lo aveva fatto – sopraggiunse solo per gradi e non prima che fosse cresciuto. Il rinnegamento all'inizio gli causò parecchie ansie e qualche attimo di panico, più tardi gli procurò un'immensa liberazione e persino un po' di coraggio; trad. nostra].

### 3.2 *The uncreated conscience of my race*

La linea di pensiero gusdorfiana emersa nel primo capitolo come ammiraglia di una serie di studi che hanno considerato il genere autobiografico anzitutto come *fenomeno umano* e filosofico-esistenziale mettendone in luce contesti e referenti culturali, sembra continuare, tra gli anni Settanta e Ottanta, nei lavori di Spengemann, Lundquist e Weintraub. Se per Gusdorf l'autobiografia mette in scena molteplici modelli di identità come «cosciente consapevolezza della singolarità di ogni vita individuale»<sup>531</sup>, Spengemann e Lundquist spostano l'attenzione sul linguaggio che diventa un «focusing glass»<sup>532</sup> sul rapporto tra le esperienze dell'autore e i valori culturali condivisi che emergono nella caratterizzazione dell'immagine del personaggio come ruolo specifico che la civilizzazione prescrive. Per Weintraub<sup>533</sup> l'autobiografia, connessa in modo indistricabile alla riflessione sulla concezione del sé e sulla sua rappresentazione, sarà quindi anzitutto espressione dell'individualità come modello, come assoluto valore di singolarità che emerge in modo icastico da Rousseau in poi e che sarà invece decostruita dalle strutture etiche, e dalla inattendibilità dei narratori dell'*autofiction*. Nel terzo capitolo di *Touching the world* Eakin parte proprio dagli assunti della linea di pensiero gusdorfiana, per sondare i rapporti tra l'atto autobiografico e i campi di forze culturali da esso rappresentati: per lo studioso americano i «models of identity»<sup>534</sup> su cui si struttura la rappresentazione del soggetto autobiografico sono i conduttori ideali dei sistemi di idee e delle sovrastrutture culturali entro cui è concepito il *récit*

---

<sup>531</sup> Cfr. G. Gusdorf, *Conditions and limits of autobiography*, in J. Olney (a cura di), *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 29. [traduzione nostra].

<sup>532</sup> Cfr. W. Spengemann, R. Lundquist, *Autobiography and the American Myth*, in «American Quarterly», 17 (1965), p. 502.

<sup>533</sup> Cfr. K. Weintraub, *Autobiography and historical consciousness*, in «Critical Inquiry», 1 (1975), pp. 821-48.

<sup>534</sup> P.J. Eakin, *Touching the world. Reference in autobiography*, cit., p. 72.



*de vie*. Modelli di identità che Eakin considera da due punti di vista: anzitutto come costruito teoretico che condiziona la struttura psicologica del sé; in secondo luogo come esempio di individualità che la cultura data offre come modello.

Sebbene gran parte di questo studio sia lontana dalla prospettiva antropologica e filosofica della linea gusdorffiana, la sintetica digressione teorica è utile a comprendere in che modo in questa sezione, l'attenzione ai modelli di identità sia necessaria per spostarci nel nuovo universo tematico con cui ci confronteremo; un universo tematico i cui referenti sono certamente legati al corto circuito eakiniano tra individualità e modelli culturali e i cui Motivi paiono essere espressione manifesta di quella dialettica tra soggetto e ruoli sociali prescritti che ritroviamo in Weintraub. Se nel paradiso chiuso dell'infanzia, isolato nell'atarassia del perenne presente, le due questioni restano in latenza affiorando unicamente nelle dinamiche che più sono legate all'evoluzione verso l'età adulta, queste diventano nodali per i Motivi che interessano il periodo dell'ingresso dell'eroe nel tempo e nella storia e della graduale formazione di una riconosciuta identità pubblica.

Nel tentativo di ricercare i modelli di vita, o, per dirla con Eakin, di identità, topici del racconto di *infancia y juventud*, Fernández Romero identifica alcune costanti comuni. Nel terreno dell'adolescenza e della gioventù l'«ámbito cultural europeo»<sup>535</sup>, delinea due modelli di identità e di personalità basici: da un lato il modello di formazione, «formación académica»<sup>536</sup>, «construcción de una identidad pública e individual», dall'altro lo spazio del «tiempo perdido» dell'infanzia. Se al secondo modello di identità abbiamo dedicato il paragrafo precedente, il primo è quello da cui partiremo per i Motivi analizzati in questa sezione dello studio.

Come conferma Fernández Romero, nel campo autobiografico i luoghi della formazione sono sempre quelli in cui si modella l'identità di un artista. I Motivi analizzati in questa sezione dello studio saranno, in qualche modo, legati al composito ritratto d'artista che i nostri autori compongono nel mosaico autobiografico; lo ricostruiremo partendo dagli anni della giovinezza, ricercando le tappe della progressiva evoluzione delle relazioni con l'ambiente

---

<sup>535</sup> R. Fernández Romero, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, cit., p. 60.

<sup>536</sup> Ivi, p. 62

familiare, la loro graduale emancipazione come indipendenza o ribellione, attraverso la formazione della loro identità che si esprime anzitutto nella vocazione artistica e nella sua legittimazione sociale.

I Motivi selezionati non rappresentano solo le tappe nodali del graduale processo di emancipazione dell'artista che proviamo a tracciare, ma anche tipi differenti di confronto tra modelli di identità e ruoli sociali o modelli culturali prescritti: nel primo paragrafo il Motivo della formazione sarà anzitutto focalizzato sul rapporto dei protagonisti con i modelli formativi imposti dalla società da cui questi fuggono in nome della vocazione; nel secondo paragrafo il Motivo del ritratto d'artista *tout court* sarà ricercato nel confronto con il modello di intellettuale del tempo nell'indistricabile conflitto tra impegno e isolamento.

### 3.2.1 *Truly weak men*

Nell'ultimo capitolo de *Il romanzo di formazione* Franco Moretti fornisce un quadro chiaro delle cause che portano allo svuotamento irreversibile di una forma letteraria che da Goethe a Flaubert aveva rappresentato da prospettive e contesti differenti l'ingresso problematico dell'individuo nelle dinamiche della società. In origine era la guerra e il 1914, il rito collettivo che spezza sul nascere le speranze giovanili di un'epoca decretando quella che Moretti definisce «l'insignificanza»<sup>537</sup> dell'esistenza individuale e cambiando il sistema stesso di formazione e le dinamiche sociologiche a esso collegate: cambiano i rapporti sociali, non più rapporti tra individui ma scontro duro tra individuo e istituzioni; cambia il modo di intendere la gioventù, non più un'età di passaggio lineare all'età adulta attraverso le tappe della formazione ma una paradossale gravitazione «sempre più lontano dall'età adulta e sempre più verso l'adolescenza, o la pre-adolescenza, o ancora più in là»<sup>538</sup>; nel mondo della rappresentazione romanzesca l'eroe quotidiano lascia il posto all'individuo eccezionale, alla sua discontinua formazione e alle sue vocazioni eterodosse.

L'autobiografia novecentesca, pur abbandonando in modo massiccio la struttura topica degli intrecci tradizionali della letteratura del sé e dell'autobiografia a campitura totale nei quali l'ordine cronologico dava spazio a lineari passaggi tra le fasi della vita, esprime in numerosi luoghi testuali le dinamiche e l'immaginario della formazione nelle tappe dell'educazione dei protagonisti, nei modelli antropologici degli eroi dell'adolescenza, nel rapporto conflittuale con istituzioni di ogni genere dalla famiglia, alla chiesa, alla scuola. Se nelle maglie del racconto autobiografico i Motivi della formazione sono sempre legati a quelli della vocazione artistica del narratore che racconta della propria vita, il genere appare allora un territorio adatto a sondare da un lato quel cambiamento di immaginario che svuota le dinamiche e i meccanismi della

---

<sup>537</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 257.

<sup>538</sup> *Ivi*, p. 259.

formazione di un'intera generazione, dall'altro il corto circuito tra i modelli narrativi del *romanzo di formazione* e del *romanzo d'artista* che Moretti rileva nei primi anni del Novecento. I nostri eroi apparterranno tutti, con qualche scarto di anno significativo su cui torneremo, alla generazione che vive il trauma della guerra. I nostri eroi saranno tutti, in qualche modo, degli esseri eccezionali, degli artisti alla ricerca dell'inveramento della loro vocazione. La loro formazione, impervia, difficoltosa e a volte impossibile sarà sublimata nella dimensione sociale isolata dell'arte.

Nel capitolo XXV di *Automoribundia* il narratore introduce il lettore al periodo dell'adolescenza del protagonista - «debo estar comenzando adolescencia»<sup>539</sup> -: ritroviamo i toni cupi con cui si annuncia l'adolescenza nel momento cruciale della fine del tempo dell'infanzia, seguiamo le tappe della formazione scolastica e l'opposizione ai modelli culturali dominanti e il racconto delle prime esperienze di ribellione che coincidono con l'avvicinamento alla politica. «La adolescencia es» è il sintagma anaforico che torna continuamente tra le pagine del capitolo come *refrain* che si arricchisce ad ogni ricorrenza di elementi ulteriori: l'adolescenza è «un mal mensual del hombre», «ese momento fiero y pertinaz en que se sueña con corsés y se canta de un modo contumaz y pornográfico», «vivir esos días friolentos con luz de patio y lágrimas de lluvia en los que resuena el cantas más impertinente y repetidor de los cantares»<sup>540</sup>. Il periodo che «concita en sí toda la tontería humana»<sup>541</sup> coincide con il profilarsi delle prime attitudini e dei primi progetti per il futuro; «ya tengo elegida la carrera de abogado»<sup>542</sup>: è uno dei tanti destini disattesi che incontreremo nelle pagine dei nostri autori. Il destino che Ramón seguirà di lì a poco si profila nei primi segni di ribellione al sistema prestabilito della cultura dominante e della famiglia:

Todo los libros así estaban «encuadernándose», y entonces con espuma en la boca cambiaba indignados impresiones con los compañeros de clase y todos

---

<sup>539</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 195.

<sup>540</sup> *Ivi*, pp. 195-196.

<sup>541</sup> *Ibid.*

<sup>542</sup> *Ibid.*

quedábamos conformes en que «el oscurantismo luchaba así con la libre palabra».<sup>543</sup>

Le letture sediziose del giovane Ramón sono ostacolate dalle sospette indisponibilità della biblioteca, effetto supposto di un latente oscurantismo letterario e culturale, e dalla famiglia, immersa nella «simpática y cómoda sociedad burguesa»<sup>544</sup>. È nell'episodio della lettera di «tía Carolina Coronado»<sup>545</sup> che il Motivo dei limiti imposti dalla famiglia alla vocazione del giovane emergono chiaramente: zia Carolina – sorella della madre e poetessa a cui Gómez de la Serna dedica nel 1942 una biografia, *mi tía Carolina Coronado*<sup>546</sup> – scrive una lettera per frenare l'«estado de excitación que hace trepidar la pluma»<sup>547</sup> delle prime esperienze pubblicistiche del giovane Ramón, una «profanación» segnalata come causa potenziale di una «verdadera calamidad de familia»<sup>548</sup>; Ramón è solo uno dei tanti «niños crepitantes y dinamitantes»<sup>549</sup> che stanno invadendo la stampa “modernizzante” e che vanno fermati al più presto magari col consiglio di buone letture: «esos libros son los que debes dar a leer a tu sombrero»<sup>550</sup>, avverte la tía Carolina scrivendo all'altro zio materno, Alejandro. La lettera, di cui Gómez de la Serna cita il testo integrale, si inserisce nel racconto degli episodi della formazione del giovane Ramón testimoniando in modo tangibile i limiti imposti dall'*establishment* familiare nella delegittimazione delle attitudini e delle passioni del protagonista. La dolente critica della zia, letterata di professione, tocca però anche il conflitto ideologico tra generazioni diverse di intellettuali su cui le prime esperienze artistiche ramoniane tornano in modo ossessivo, per

---

<sup>543</sup> Ivi, p. 198. [Così, tutti i libri si stavano «rilegando», e allora con la schiuma alla bocca mi scambiavo impressioni indignate con i compagni di classe e tutti eravamo d'accordo sul fatto che «l'oscurantismo lottava così con la parola libera»; trad. nostra].

<sup>544</sup> Ivi, p. 197.

<sup>545</sup> Ivi, p. 200.

<sup>546</sup> Carolina Coronado, zia di Gómez de la Serna, fu una poetessa spagnola nota soprattutto per la raccolta *Poesías* pubblicata tra il 1843 e il 1852.

<sup>547</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 200.

<sup>548</sup> *Ibid.*

<sup>549</sup> *Ibid.*

<sup>550</sup> *Ibid.*

dirla con Pereira: «en primer lugar, la rebeldía ramoniana es una rebeldía generacional»<sup>551</sup>.

In *Automoribundia* gli episodi della formazione del giovane Ramón sono espressione del conflitto politico che ritroviamo negli articoli pubblicati dall'autore per «La Región Extremeña» in cui si annuncia l'ora nella «cruzada juvenil»<sup>552</sup> epica e vendicatrice; spirito del tempo non troppo distante da quel rito collettivo prebellico a cui fa riferimento Moretti. La Prima Guerra Mondiale perturberà «con su amarillez agria»<sup>553</sup> anche la Spagna neutrale. È il tono incendiario che accompagna la prima precoce opera ramoniana, *Entrando en fuego*, del 1904: «somos la juventud española que pide ya su puesto en el combate»<sup>554</sup>. Il «mas allá», il «plus ultra» a cui si ispira la rivoluzionaria gioventù ramoniana investe tutti i luoghi del sapere e del vivere quotidiano; la struttura disorganica del testo traccia in modo impressionistico l'universo parallelo di Puig e del Ramón Gómez de la Serna diciassettenne che sta dietro le sue parole; la critica è a tutto campo: contro la menzogna dominante, contro l'infelicità, contro la schiavitù, contro l'avarizia dei genitori, contro la povertà.

Come detto, è un conflitto generazionale che nelle sue precoci e “formative” rappresentazioni assume un valore principalmente politico. Tornando ad *Automoribundia* e al capitolo venticinquesimo, ritroviamo lo spirito militante del *mas allá* di *Entrando en fuego* e degli articoli coevi, nell'esperienza anarchica vissuta al Parco del Retiro nei primi anni dell'adolescenza (è lo stesso episodio che appare in forma più sintetica ne *La sagrada cripta de Pombo*): durante una passeggiata primaverile con il padre e il fratello, il giovane protagonista abbandona i due per unirsi all'iniziativa di un gruppo anarchico per evitare l'unione politica tra socialisti e repubblicani: «de nuestro palco partían interrupciones, y cuando se fueron a aprobar las conclusiones, yo, - yo mismo – inicié con un grito inusitado la contienda que hizo que se acabase el acto en el mayor desorden»<sup>555</sup>; l'intervento della polizia e il conseguente riconoscimento in caserma concludono disastrosamente

---

<sup>551</sup> J.M. Pereira, *El mito del artista ramoniano*, cit., p. 135.

<sup>552</sup> Cfr. R. Gómez de la Serna, *Atentado contra la locura*, in «La Región Extremeña», 9 dicembre 1907, p. 1.

<sup>553</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 318.

<sup>554</sup> R. Gómez de la Serna, *Entrando en fuego*, cit., p. 419.

<sup>555</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 203.

l'esperienza che ha un'appendice rilevante nella successiva citazione in giudizio del giovane per «escándalo público».<sup>556</sup> L'episodio assume, sia ne *La sagrada* che in *Automoribundia* un valore nodale per la formazione esistenziale e letteraria del protagonista; non è un caso che in entrambi i testi l'avventura del Parco del Retiro preceda il racconto delle prime esperienze letterarie. Nei commenti retrospettivi dei due narratori la precoce e disastrosa avventura politica è interpretata come biforcazione esistenziale tra l'attitudine politica e quella letteraria: se nel testo del '24 la vita va schiarendosi nella dimensione letteraria, «emplazando en ella»<sup>557</sup> la *rebeldía* di quegli anni, in quello del '48 l'episodio determina il passaggio all'altro lato «hacia la juventud más literaria que política»<sup>558</sup>.

Il giovane con «bufanda» e «monóculo»<sup>559</sup> che ritroviamo nel capitolo ventiseiesimo di *Automoribundia* è già passato dalla parte della gioventù letteraria sublimando l'acerbo anarchismo nella critica profonda alla società che prende corpo negli anni dell'*Ateneo* madrileno e nelle prime esperienze letterarie. Il rifiuto della carriera politica e la pubblicazione di *Morbideces* rappresentano l'ingresso del giovane protagonista in una dimensione artistica pubblica e riconosciuta. Il ritratto d'artista da giovane che l'autore compone nello pseudonimo di *Tristán* tra le pagine del testo pubblicato nel 1908 è il primo tassello del mosaico di fisionomie intellettuali che ritroviamo nei testi autobiografici di Ramón Gómez de la Serna e su cui torneremo nel paragrafo successivo:

Yo soy un bípedo implume, y como la sensación capital de mí está más el tronco y en las extremidades que en el cerebro, y esa sensación es intrascrible, de aquí que yo no pueda hablar de mí más que nominativamente y de la manera con que la inteligencia avizore desde su atalaya las apariencias y los resultados de mi fisiología.<sup>560</sup>

---

<sup>556</sup> Ivi, p. 204.

<sup>557</sup> R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, cit., p. 586.

<sup>558</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 203.

<sup>559</sup> Ivi, p. 205.

<sup>560</sup> R. Gómez de la Serna, *Morbideces*, cit., p. 467. [Io sono un bipede implume, e, dato che la mia essenza sta più nel tronco e nelle estremità che nel cervello, e siccome questa sensazione è ineffabile, non posso parlare di me che nominativamente e nel modo in cui l'intelligenza scruta dalla sua vedetta le forme e i tratti della mia fisiologia; trad. nostra].

Il Motivo della formazione prende corpo in modo rapsodico nelle varie tappe dell'opera autobiografica di Alberto Savinio. Alla struttura chiusa dei racconti d'infanzia e delle narrazioni brevi dedicate unicamente al «piccolo mondo dei pupi»<sup>561</sup> si oppongono i frammenti di vita della giovinezza e della maturità con cui ci confronteremo nelle pagine che seguono. La scelta di non affidarsi radicalmente alle ragioni dei segni o a quelle dei referenti, ci permetterà di fare ricorso ai referenti, tratti da fuori-testo differenti, utili a tracciare le caratteristiche dei Motivi in studio. Partiremo da due elementi che ritornano costantemente nella scrittura autobiografica saviniana e che rimandano a dei referenti legati evidentemente al Motivo della formazione: da un lato la nascita in Grecia come ragione di diversità e isolamento, come elemento determinante del manifestarsi della vocazione artistica, dall'altro l'esperienza formativa del primo soggiorno parigino risalente al periodo tra il 1910 e il 1915. Se per il primo Motivo basterà ritornare alle pagine di *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, per il secondo occorrerà un sondaggio nei mondi della narrativa breve di *Achille Innamorato* e *Casa «la Vita»*:

L'infanzia e parte dell'adolescenza Nivasio Dolcemare le ha consumate in una capitale della Balcania, in seno a una società cosmopolita cui l'Europa delegava a turno i suoi rappresentanti più squisiti. I solisti del Concerto Europeo, i più bei nomi dell'Almanacco del Gotha, gli astri maggiori della casta diplomatica, Nivasio Dolcemare li riconosceva si può dire all'odore. Se la mitologia del nostro tempo ha così poca presa su di lui, se essa manca a suo riguardo di fascino e di mistero, è perché la parte più impressionabile, più ricettiva della vita, egli l'ha vissuta nel cuore stesso di essa mitologia. È stato un bene? È stato un male? «Un male» ha pensato per assai tempo Nivasio Dolcemare. E durando la gioventù e i donchisciottismi che l'accompagnano, Nivasio univa a uno sferzante disprezzo per le classi alte, una simpatia fidente ancorché di maniera per le schiette, le nude, le intatte virtù del popolo.<sup>562</sup>

La prefazione alla vita di un uomo «nato», di cui abbiamo citato l'inizio, introduce *L'infanzia di Nivasio Dolcemare*. Se il periodo più ricettivo della vita Nivasio l'ha trascorso nella capitale balcanica, cuore delle mitologie antiche e

---

<sup>561</sup> A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 598.

<sup>562</sup> Ivi, p. 567.



terra di un corpo diplomatico rigorosamente aristocratico, questa esperienza ha condizionato fortemente la sua formazione in due atteggiamenti che ricorrono in numerosi luoghi del testo: da un lato il rifiuto delle mitologie contemporanee, dall'altro il feroce disprezzo per le classi agiate. Nel salutare complesso di superiorità che il contatto con l'inferiorità degli «Europei minori»<sup>563</sup> dell'aristocrazia indigena gli ha procurato, Nivasio ritrova il primo beneficio ricevuto da «quella occasionale terra nativa»<sup>564</sup>; una superiorità biologica, intellettuale e morale che assume fin dagli anni della giovinezza le caratteristiche di vocazione, di destino superiore che lo attende per «arrivare infine alla pratica, o quanto ingrata!, dell'intelligenza pura»<sup>565</sup> e di cui la transitoria fascinazione per il sacerdozio rappresenta un'anticipazione come «modo più legittimo, più evidente di manifestarsi superiore agli altri uomini».<sup>566</sup>

Gli anni di vita vissuti a Parigi dal 1910 al 1915 rappresentano un momento fondamentale per la formazione esistenziale e intellettuale di Alberto Savinio. Gli aneddoti e gli episodi legati a quell'esperienza tornano nell'autobiografia dell'autore come frammenti di un mondo mitico. In *La regina di Napoli*, presente nella raccolta *Achille innamorato*, il racconto dettagliato di uno spettacolo visto all'*Opéra* ci introduce alla vita parigina del protagonista colta in una passeggiata in stile *flâneur*:

Da questa parte le terrazze e gli alberi dei giardini reali svaporano nella sera, da quella il viale dei Campi Elisi saliva tra due file di perle luminose all'Arco di Trionfo. Camminavo senza mèta. Simile agli innamorati che ambulavano nella penombra e si palpeggiavano le mani, mi lasciavo trasportare io pure dal vento della fatalità. Arrivai in piazza della Stella, voltai in un viale, arrivai agli spalti del fiume.<sup>567</sup>

In *Figlia d'Imperatore*, racconto straordinario raccolto in *Casa «la Vita»* Savinio tesse la trama del piccolo romanzo di formazione parigino di Animo tra

---

<sup>563</sup> Ivi, p. 568.

<sup>564</sup> *Ibid.*

<sup>565</sup> Ivi, p. 599.

<sup>566</sup> *Ibid.*

<sup>567</sup> A. Savinio, *La regina di Napoli*, in Id., *Achille innamorato*, Milano, Adelphi, 1993, p. 33.

le sedi de «Les soirées des Paris» e il *coté* intellettuale nato intorno alla rivista del maestro Apollinaire<sup>568</sup>:

Animo arrivò a Parigi nel febbraio del millenovecentotredici. Poco tempo dopo conobbe Apollinaire. Questi abitava nel viale San Germano, una casina collocata sul tetto di un palazzo di sei piani. Un giorno Animo arrivò lassù carico di amicizia, e col fiatone ancora in gola dei novantanove gradini saliti, recitò all'autore di *Alcools* alcuni brani di quella poesia in cui la torre Eiffel è paragonata a un mandriano di case. Divennero amici.<sup>569</sup>

Una lettura per diventare amico di Apollinaire o, meglio, suo allievo. Animo supera una delle canoniche prove formative per entrare a far parte nel ristretto circolo culturale dell'autore di *Alcools*. Il narratore indugia sulla meraviglia degli occhi del protagonista a contatto con un mondo nuovo in cui tutto sembra luccicare come gli specchi della redazione delle «soirée»: «Animo salì a quattro a quattro i gradini di casa sua. Era leggero. Volava».<sup>570</sup> Dicevamo un piccolo romanzo di formazione. Nelle pagine del racconto ritroviamo le letture del protagonista nella sua «biblioteca portatile»<sup>571</sup> composta da tre libri: l'*Etica Nicomachea* di Aristotele, la *Critica alla ragion pura*, «che si era imposto di leggere ogni sera prima di addormentarsi»<sup>572</sup> e il primo volume della *Enciclopedia economica accomodata all'intelligenza e ai bisogni d'ogni ceto per cura di Francesco Predari*. Il narratore mette in luce l'ingenuità di Animo nella sua ricerca misteriosa dell'identità della «baronessa»<sup>573</sup>, e nel suo tentativo eroico di salvare la signora Canon dalle grinfie del marito, quella «molla del donchisciottismo»<sup>574</sup> che si risolve in una scena grottesca in cui è il marito a essere «schiacciato tra il muro e la tavola»<sup>575</sup>. Ma a impreziosire il

---

<sup>568</sup> Sui rapporti di Savinio con Apollinaire si veda A. Tinterri, *Savinio e l'Altro*, Genova, Il melangolo, 1999.

<sup>569</sup> A. Savinio, *Figlia d'imperatore*, in Id., *Casa «la Vita»*, cit., p. 21.

<sup>570</sup> Ivi, p. 25.

<sup>571</sup> Ivi, p. 42.

<sup>572</sup> Ivi, p. 26.

<sup>573</sup> Si tratta della baronessa Helena von Oettingen scrittrice, pittrice e finanziatrice de «Le soirée de Paris»

<sup>574</sup> A. Savinio, *Figlia d'imperatore*, in Id., *Casa «la Vita»*, cit., p. 40.

<sup>575</sup> Ivi, p. 41.

racconto della formazione di Animo contribuiscono i momenti di lettura con Apollinaire:

Apollinaire era restio a prestare libri, specie i suoi propri, a maggior ragione quello di cui possedeva un unico esemplare e che era già una rarità bibliografica. Per alcune mattine Animo salì in casa di Apollinaire a leggere «sul posto» l'imprestabile libro. La lettura al domicilio dell'autore aveva questo di comodo, che consentiva un pronto commento alle oscurità del testo. Animo sedeva in un angolo dello studio, Apollinaire alla scrivania. Poppavano entrambi quelle pippette di coccio chiamate Jacob, che oltre che come strumento fumatorio, sono usate come bersaglio nei tirassegni delle fiere. Ogni tanto capitava la necessità di una glossa: «Che sono le mosche ganniche?». «Le mosche delle nevi». Animo tirava fuori il taccuino, notava la parola e il suo significato, troppo giovane ancora per sapere che chiarire un mistero è indelicato verso il mistero stesso.<sup>576</sup>

È una formazione lontana dalla *rebeldia* ramoniana sebbene anche Animo mostri i segni dell'eroico e dissidente donchisciottismo che abbiamo rintracciato negli anni di apprendistato di Nivasio. Appare chiaro però che questa formazione fatta di prove iniziatiche e di maestri affidabili possa avvenire solo nel mondo parallelo e "superiore" del circolo intellettuale in cui è introdotto il protagonista; fuori incalza la guerra dei «giovani olivastri e pelosi»<sup>577</sup> che marciano al passo e cantano canti marziali pronti a formarsi col sangue e solo con quello.

I numerosi Michel che Leiris rappresenta nelle molteplici tappe autobiografiche paiono appartenere tutti a quella generazione a cui Moretti associa l'interruzione del percorso verso l'età adulta e la fuga verso una perenne regressione infantile o adolescenziale. La formazione appare preclusa, o almeno sembra perdere quel carattere di rito iniziatico chiuso, volto a raggiungere un fine, una posizione all'interno della società. I personaggi leirisiani interpretano in differenti modi i segni dell'inceppamento del meccanismo della formazione delle gioventù europee tra gli anni Dieci e Venti: ne sono testimonianza l'età d'uomo mai raggiunta nel testo del '39 e la drammatica *impasse* che in *Biffures* paralizza il protagonista nello scegliere la strada da seguire per il futuro.

---

<sup>576</sup> Ivi, p. 31.

<sup>577</sup> Ivi, p. 48.

Come sottolinea Robert Bréchon, *L'âge d'homme*, che si annuncia come racconto della «construction de la personnalité»<sup>578</sup>, rappresenta invece un processo di degradazione in cui l'adolescente Michel Leiris «fane sans mûrir», perdendo la felicità dell'infanzia senza poter divenire un uomo. Questo Motivo, che permea tutto il testo leirisiano, mostra i suoi caratteri più marcati nel racconto del periodo che segue gli anni di scolarizzazione. È il periodo che coincide con la fine della Prima Guerra Mondiale, il giovane Michel, superato al meglio l'esame di maturità va incontro «à l'âge où il convient de choisir ce qu'on appelle une carrière»<sup>579</sup>, «sollicité par rien»<sup>580</sup> e perduto in un nulla fare giornaliero: «En somme, je ne me destinais à rien, vivant dans la simple attente d'une aventure sentimentale qui transfigurait mon existence, me tirant de cet ennui profond que n'animait aucune velléité de vocation»<sup>581</sup>.

La paralisi esistenziale si risolve nella vita godereccia che segue la fine delle ostilità belliche, l'epoca «de grande licence»<sup>582</sup> raccolta sotto l'«étendard orgiaque» del jazz, tra i cui episodi Leiris descrive l'educazione sentimentale del giovane Michel, nella sua prima esperienza sessuale – una delle poche date fornite dal narratore: «le 7 août 1919 [...] je perdis effectivement ma verginité»<sup>583</sup> - e nella relazione con Kay che lo porta al matrimonio. L'esperienza del matrimonio, momento che parrebbe segnare il culmine della maturità dopo il percorso scolastico e la breve parentesi edonistica, mostra le ragioni che rendono impossibile la formazione del giovane Michel: da un lato l'avversione per qualsiasi scelta definitiva, figlia di quella generazione “perduta” descritta da Moretti - «je me sentis dans un abîme : il me faudrait choisir un métier, travailler pour cette femme plus âgée que moi qui me serait à

---

<sup>578</sup> R. Bréchon, *L'âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Hachette, 1973, pp. 3-4.

<sup>579</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 161.

<sup>580</sup> *Ibid.*

<sup>581</sup> *Ibid.* [Insomma non mi destinavo a niente, vivevo nella pura attesa di un'avventura sentimentale che trasfigurasse la mia esistenza strappandomi ad una noia profonda non animata da alcun segno di vocazione; trad. it. cit., p. 141].

<sup>582</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>583</sup> *Ivi*, p. 173.

jamais liée»<sup>584</sup> - ; dall'altro il rifiuto di un'esistenza difficile e mediocre rispetto alla sempre più forte vocazione letteraria:

Quelques mois après, j'étais libéré du service militaire, avec presque autant de tristesse que de joie, car je sentais que, maintenant, j'avais atteint l'âge d'homme et que passé était le temps où je pouvais impunément ne rien faire. J'obéis à ma vocation et – renonçant aux vagues études scientifiques que j'avais poursuivies jusqu'alors – je quittai le laboratoire de chimie où j'avais fini mon service sans même dire adieu au professeur qui m'y avait accueilli, décidé à consacrer tout mon activité à la littérature.<sup>585</sup>

La fine del matrimonio introduce il protagonista ad una nuova fase esistenziale, il «rien faire» dell'età adolescenziale si conclude con l'ingresso nella vita adulta, la formazione del protagonista si compie nella scelta di obbedire definitivamente alla primigenia vocazione e nel rifiuto di ogni struttura di vita borghese da attività più redditizie al matrimonio.

In *Biffures* nel capitolo *Dimanche* il Motivo della formazione e dei potenziali futuri del giovane Michel si confronta con le speranze e i modelli di vita della famiglia: alla scelta precipitosa del protagonista, entrato nel mondo del commercio per il mero desiderio di «disposer d'un peu plus d'argent» per i piaceri imposti dalla stessa «età del jazz» che ritroviamo ne *L'âge*, si oppone la scelta stoica del padre nella rinuncia alla vocazione artistica per la felicità della famiglia. All'educazione sentimentale descritta ne *L'âge d'homme* corrisponde nel testo del '48 l'educazione “lavorativa” del giovane; le scelte di Michel sembrano dettate da fattori esterni più che dalle sue attitudini: al facile denaro che lo invoglia a entrare nel commercio seguono i corsi di chimica applicata stimolati da un consiglio di un amico. La scelta della via letteraria chiude anche

---

<sup>584</sup> Ivi, p. 180. [mi sentii in un abisso: sarebbe stato ormai necessario scegliere una professione, lavorare per quella donna più anziana di me alla quale sarei stato legato per sempre; trad. it. cit., p. 157].

<sup>585</sup> Ivi, p. 181. [Qualche mese dopo ero già libero dal servizio militare, quasi con altrettanta tristezza e gioia, perché sentivo che avevo raggiunto l'età adulta e che era passato il tempo in cui potevo starmene impunemente senza far nulla. Obbedii alla mia vocazione, rinunciando ai vaghi studi scientifici seguiti fino ad allora, e lasciai il laboratorio di chimica senza nemmeno salutare il professore che mi aveva accolto, ormai deciso a consacrare tutta la mia attività alla letteratura; trad. it. cit., p. 158].

in *Biffures* le peripezie formative o deformative del protagonista non in luogo di una conquistata maturità ma verso le libertà dell'infanzia.

La poésie fut donc pour moi, essentiellement, un *écart*, tant sur le plan spirituel que sur celui de la vie en société, parce qu'elle est prise de distance, évasion hors des normes (ce que le voyage me parut être lui aussi durant un certain temps). L'éternel séparé, telle est l'image de moi que je tendais à façonner en me voulant poète, telle est aussi la figure que je songeai à me donner quand je fis ce dessin où je me trouve représenté l'œil fixé sur une pyramide comme sur un but placé hors de mon atteinte et, sur moi, un œil féminin fixé, étant exclue d'avance toute possibilité de rencontre entre les deux regards. Se retrancher. S'abstraire. S'isoler de l'ordre des choses. N'exercer aucune de ces professions de ces professions trop avouables qui marquent le condamné aux travaux forcés d'un numéro qu'il portera jusqu'à la fin. Rompre le cours du temps pour revenir à la liberté de l'enfance [...].<sup>586</sup>

Lo scontro tra la soggettività del giovane Michel e i modelli culturali dominanti emerge nei potenziali futuri scartati nel corso degli anni, dalla vita coniugale, al commercio e alla maggiore concretezza degli studi scientifici. Anche la vocazione alla carriera letteraria è presentata sotto il segno dello scarto, inteso sia come selezione disperata rispetto all'impossibilità di essere o fare altro, sia come distanza da modelli di vita ordinari, scanditi dal tempo del lavoro. Scegliere la via dell'arte sarà anzitutto astrarsi, ritirarsi, isolarsi dall'ordine delle cose. Sono le caratteristiche della torre d'avorio dell'artista su cui torneremo nei paragrafi successivi.

È sufficiente far riferimento alla prefazione a *Lions and shadows* per comprendere come i Motivi della formazione costituiscano il tema centrale del testo isherwoodiano pubblicato nel '38. L'educazione degli anni Venti

---

<sup>586</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 222. [La poesia fu dunque essenzialmente uno scarto, sul piano sociale non meno che spirituale, poiché essa è presa di distanza, evasione dalle norme (evasione che per un certo tempo vidi nel viaggio). L'eterno appartato: questa l'immagine che di me tendevo a foggiare vedendomi poeta, questa altresì la figura che pensavo di darmi quando feci quel disegno in cui mi trovo rappresentato con l'occhio fisso su una piramide come su un obiettivo fuori portata mentre un occhio femminile è su di me fisso e ogni possibilità d'incontro dei due sguardi appare esclusa in partenza. Trincerarsi. Astrarsi. Isolarsi dall'ordine delle cose. Non esercitare nessuna di quelle professioni troppo perbene che marciano il condannato ai lavori forzati con un numero che porterà fino alla fine dei suoi giorni. Spezzare il corso del tempo per tornare alla libertà dell'infanzia ...; trad. it. cit., p. 216].

annunciata dal sottotitolo si presenta come il racconto dei primi stadi dell'educazione di un romanziere, «a young man living at a certain period in a certain European country»<sup>587</sup>, soggetto all'ambiente, agli stimoli e alle influenze dell'Inghilterra degli anni Venti. Se il libro ha per soggetto «il problema dell'aspirante scrittore», nelle pagine isherwoodiane la questione si pone proprio nei termini del confronto tra modelli di identità e strutture culturali da cui siamo partiti: da un lato Christopher e la sua vocazione letteraria, dall'altro le strutture educative dell'Inghilterra post-bellica, da un lato la generazione segnata dal peccato originale di non aver partecipato al primo conflitto mondiale, dall'altro la società delle prove e dei “test” formativi, da un lato la setta militante del *Rats' Hostel* dall'altro la *Poshocracy* degli studenti perbene.

Sebbene il racconto cominci dai primi anni trascorsi dal Christopher sedicenne nella scuola pubblica di Repton, il confronto con Chalmers, suo compagno di studi e di vita, rimanda al passato del protagonista e all'educazione da *upper-middle class* ricevuta negli anni dell'infanzia: all'anarchia rivoluzionaria e romantica di Chalmers si oppone il puritanesimo di buona società, «cautious», «a bit stingy»<sup>588</sup>, di Christopher, coltivato seguendo il percorso prescritto dal «little black leather ‘companion’»<sup>589</sup> e dalle strutture familiari. È proprio nel sodalizio con l'epico compagno di studi che nasce quel sentimento di rivolta verso qualsiasi tipo di *establishment* che ritroviamo sia negli anni della scuola che in quelli di Cambridge. È una rivolta generazionale simile quella della prebellica *juventud* spagnola di Ramón Gómez de la Serna, ma lo status sociale dei giovani inglesi degli anni Venti è sensibilmente cambiato:

The Sixth was still composed of boys who had only just missed being conscripted, potential infantry officers trained to expect the brief violent career of the trenches: they had outgrown their school life long before they left it. And now, suddenly, the universal profession of soldiering was closed to them; and the alternatives seemed vague and dull. So the Sixth-formers let things drift and didn't much care. They regarded the school curriculum with benevolent amusement, broke bounds, ragged work and games, cut chapel, write daring love poetry, strolled about the

---

<sup>587</sup> C. Isherwood, *Lions and shadows*, cit., p. 7.

<sup>588</sup> Ivi, p. 18.

<sup>589</sup> Ivi, p. 19.

place in various forms of mild fancy dress or lolled round their study fires with their feet on the mantelpiece, smoking their pipes like grandfathers.<sup>590</sup>

A segnare la generazione di Christopher è il nodo della Prima Guerra Mondiale, momento catartico della storia da cui i giovani della sesta classe di Repton sono stati esclusi: se «l'universale professione del soldato» che aveva forgiato l'ideale formativo di intere generazioni è preclusa, tutti gli altri possibili futuri sembrano noiosi e monotoni. L'immagine degenerata dei prefetti, prime figure di responsabilità tra gli studenti, rende il sostanziale esautoramento del ruolo formativo del sistema scolastico. Nonostante figure salvifiche come quelle di Mr. Holmes, maestro e mentore di vecchio stampo, per questi ufficiali di fanteria in potenza la scuola sarà sempre e solo «hell»<sup>591</sup>. L'influenza degli scritti di Eugen Bleuler e della antinomia tra il «truly strong man» e il «truly weak man»<sup>592</sup> emerge dallo scontro tra il mondo di Christopher, la sua generazione e il suo ristretto circolo di iniziati, e «the others»: da un lato i «truly weak men» impotenti e costretti a caldi incitamenti alla lotta, dall'altro gli «enemies», «truly strong men», «calm, balanced» che compiono il loro dovere in silenzio, con compostezza. L'inferno della scuola e in generale il percorso formativo del giovane protagonista sarà allora anzitutto un periodo di prove, di «Test», per verificare di continuo le proprie capacità, quasi un rimedio all'atto mancato della guerra.

È il Motivo che appare in modo ossessivo nelle pagine dedicate agli episodi di Cambridge. È negli anni universitari che lo scontro con la società dei «Test» diventa tormentoso e prende corpo nelle prime esperienze letterarie di Christopher. Il mondo di *Mortmere*, città in cui è ambientata una serie di

---

<sup>590</sup> Ivi, p. 11. [La sesta classe era allora composta di ragazzi che per ben poco non erano stati chiamati alle armi, di ufficiali di fanteria in potenza e dura carriera delle trincee, di ragazzi che erano cresciuti oltre la loro vita scolastica molto tempo prima di averla abbandonata. E ora, improvvisamente, l'universale professione del soldato era loro preclusa, e le alternative avevano un aspetto vago e monotono. Così, i prefetti della sesta lasciavano che le cose andassero per la loro china, ed erano ben lungi dal preoccuparsene. Essi consideravano l'andamento della scuola con indulgente allegria: infrangevano i regolamenti, facevano dello spirito sul lavoro e sui giuochi, marinavano le funzioni in chiesa scrivevano audaci poesie erotiche, e vagavano qua e là, con vari abbigliamenti un tantino vistosi, o si sdraiavano davanti al fuoco nel loro studio, con i piedi sul caminetto, fumando la pipa come tanti uomini; tra. it. cit., p. 13]

<sup>591</sup> Ivi, p. 19.

<sup>592</sup> Ivi, p. 207.



racconti che il protagonista scrive con Chalmers, è espressione manifesta di una ribellione all'*establishment* in tutte le sue forme, *others*, *enemies*, *strong men* o confraternite di studenti perbene (i cosiddetti posocrati), un mondo parallelo distante mille miglia da Cambridge:

The Other Town has nothing whatever to do with Cambridge. That's where we made our fatal mistake – trying to pretend that Cambridge isn't romantic in the least: it's loathsomely real and sordid. It's absolutely solid – every stupid brick of it. No, no [...]. The Other Town is miles and miles away from Cambridge; in fact, it couldn't possibly be farther.<sup>593</sup>

Tuttavia le riunioni attorno al soggetto e al mondo a parte di *Mortmere* non allontanano lo spettro del «Tripos»<sup>594</sup>, l'ennesimo “Test” che attende Christopher negli anni universitari e che condiziona decisamente il suo percorso di formazione: per dirla con Fryer, «Plotting his own demise became the ultimate Test of Mortmere consciousness, a gesture against the Enemy which was no mere private fantasy but very much part of Life: liable to affect the whole of Christopher's future»<sup>595</sup>. È al futuro che Christopher pensa progettando un volontario dissidente fallimento della prova finale di Cambridge:

Suppose I stayed on and did, somehow, get a degree: what would become of me? I should have to be a schoolmaster. But I didn't want to be a schoolmaster – I wanted, at last to escape from that world. I wanted to learn to direct films [...]. Chalmers and I were walking round the college court together, one evening late in April. I said: “You know, there's a perfectly simple way out of this. I shall have to get myself sent down”.<sup>596</sup>

---

<sup>593</sup> Ivi, p. 101. [L'“Altra Città” non ha nulla a che fare con Cambridge. Questo è stato il nostro errore fatale: l'aver voluto pretendere che in Cambridge vi fosse qualcosa di romantico. Vedi, Cambridge non è affatto romantica: è odiosamente reale e sordida. È assolutamente solida... fino all'ultimo dei suoi stupidi mattoni. No...no [...]. L'“Altra Città” è lungi le mille miglia da Cambridge; non potrebbe esserne più lontana; trad. it. cit., p. 97].

<sup>594</sup> Ivi, p. 115.

<sup>595</sup> J. Fryer, *Isherwood: a biography of Christopher Isherwood*, London, New english library, 1977, p. 80.

<sup>596</sup> C. Isherwood, *Lions and shadows*, cit., pp. 125-126. [Supponendo che fossi rimasto e fossi riuscito a prendere una laurea, che cosa sarebbe avvenuto di me? Sarei potuto diventare un insegnante, ma non volevo esserlo. Volevo evadere, infine, da quella vita. Volevo imparare a

Il mettere per iscritto insulti in risposta alle domande del test sembra la soluzione migliore rispetto ad atti vandalici e terrorismi di vario genere; le risposte scandalose di Christopher gli costano, o meglio gli fanno guadagnare, l'espulsione da Cambridge e la cancellazione del suo nome dai registri del collegio: «It was all over. The door shut. I hurried downstairs, across the court, out at the gate. I called a taxi. I was free».<sup>597</sup>

Come sottolinea Lisa Schwerdt, la ricerca dell'identità rappresentata in *Lions and shadows* non sembra compiersi neppure con il coraggioso gesto che chiude gli anni di Cambridge<sup>598</sup>. Il percorso di formazione continua nelle pagine successive al periodo universitario, pagine nelle quali ritroviamo l'incertezza delle educazioni sentimentali e lavorative di Leiris e la meraviglia dell'iniziazione del giovane Animo nel circolo letterario di Apollinaire: la prima nei dubbi e nelle perplessità dei molteplici tentativi di indipendenza di Christopher, come segretario alle dipendenze dei musicisti Cheuret o come insegnante di lezioni private, la seconda nell'incanto del sodalizio con Weston e Savage che porta alla pubblicazione dell'opera prima *All the conspirators*. Entrambi i percorsi convergono verso la scelta risolutiva del trasferimento a Berlino: «First of all I must leave England altogether [...] I'd go to Berlin»<sup>599</sup>

La roccia solitaria dell'«Isherwood artista» sembra sfaldarsi nei timori e nei dubbi esistenziali del protagonista. Se dalla prova di ribellione generazionale di Cambridge poco è cambiato, ciò è dovuto al perdurare di timori adolescenziali che lo rendono incapace di uscire dal limbo protetto del «nursery and Nanny's apron». Il «Test» ricompare ancora nell'angoscia di una potenziale guerra da cui la scelta di frequentare la scuola di medicina sembra escluderlo in quanto persona rispettata, o «truly weak-man» riconosciuto. Alla vita d'inganno e d'impostura vissuta dopo gli anni di Cambridge si oppone il futuro a Berlino e l'inizio di una nuova fase di vita:

---

fare il regista cinematografico [...] Una sera di aprile, sul tardi, passeggiavo con Chalmers per il cortile del collegio. Io dissi: «Vedi, c'è soltanto un modo di uscirne. Bisogna che riesca a farmi espellere dal collegio»; trad. it. cit., pp. 119-120].

<sup>597</sup> Ivi, p. 135. [La porta si chiuse. Mi precipitai per le scale, attraversai il cortile, uscii dal cancello e chiamai un tassì. Ero libero; trad. it. cit., p. 129].

<sup>598</sup> Cfr. L. Schwerdt, *Isherwood's fiction. The self and technique*, cit., p. 76.

<sup>599</sup> C. Isherwood, *Lions and shadows*, cit., p. 307.

On March the 14<sup>th</sup>, 1929, I left London by the afternoon train for Berlin [...]. One day, no doubt, I should start worrying again, making plans and patterns, trying to organize my file. One day I should rewrite *The Memorial*, and all those other books I'd planned. But for the moment I was only a traveller, given over, mind and body, to the will of the dominant, eastward-speeding train; happy in the mere knowledge that yet another stage of my life journey had begun.<sup>600</sup>

Il percorso cronologico tracciato dai campioni di testo rende in modo emblematico il graduale processo di svuotamento antropologico della formazione come conciliazione tra individuo e società che Moretti segnala. I referenti forniti dai testi autobiografici dei nostri autori permettono di individuare le tappe del progressivo cambiamento sociologico e storico che porta i nostri protagonisti sempre più lontano dall'ingresso nelle strutture della società reale.

---

<sup>600</sup> Ivi, p. 312. [Il 14 marzo 1929 lascia Londra con il treno del pomeriggio per Berlino [...]. Un giorno, senza dubbio, avrei ricominciato a preoccuparmi, a rifare progetti e a ricrearmi ideali, cercando di organizzare la mia vita. Un giorno avrei riscritto da capo *The memorial*, e tutti gli altri libri che avevo in mente. Ma per il momento ero soltanto un viaggiatore, abbandonato, anima e corpo, al volere dominante del treno che correva veloce verso l'est; un viaggiatore felice soltanto perché sapeva che un'altra tappa del suo viaggio era cominciata; trad. it. cit., pp. 293-294].

### 3.2.2 Torri d'avorio e fonti sacre della vita

Nel paragrafo precedente il Motivo della formazione ci ha consentito di analizzare il campo tematico del ritratto d'artista in un momento simbolico e cronologicamente circoscritto del racconto autobiografico: l'inveramento della vocazione letteraria come scelta radicale di vita negli anni della giovinezza. L'autobiografia attinge a piene mani dal corto circuito tra i modelli narrativi del *romanzo di formazione* e quelli del *romanzo d'artista*: la formazione dei narratori-protagonisti si compie nel rifiuto dei diritti dell'amore e della vita, di Dio, casa e nazione che Maurice Beebe indica come necessari alla consacrazione dell'artista «until nothing is left but his true self»<sup>601</sup>. Il paragrafo che segue è dedicato ai Motivi della vita d'artista *tout court* focalizzati sulla sua dimensione pubblica, sul confronto con i modelli intellettuali del tempo, sul complesso rapporto tra arte e vita o tra esilio ed *engagement*.

Sebbene le multiple prove autobiografiche dei nostri autori compongano ritratti d'artista dai connotati decisamente differenti, in tre elementi di differente livello ermeneutico ci sembra di ritrovare alcune tendenze significative da cui partiremo per l'analisi del Motivo in studio: il primo elemento, di natura morfologica, è legato alla struttura narratologica del racconto autobiografico su cui ci siamo soffermati nel capitolo precedente: le numerose digressioni metanarrative rilevate nei testi offrono alcuni dei tasselli fondamentali dell'autoritratto dei nostri narratori nel commento all'opera scritta *in fieri* e nel rapporto di questa con le altre opere autobiografiche. Il secondo, di natura biografica in senso lato e stretto, rimanda alla comune esperienza che gli autori maturano nella scrittura di biografie: i *retratos* di Gómez de la Serna, *Narrate uomini la vostra storia* di Savinio, gli studi su Bacon e Giacometti di Leiris, e le biografie di *Kathleen and Frank* e del Guru del credo Vedanta Swami Prabhavananda di Isherwood, influenzano la rappresentazione della vita

---

<sup>601</sup> M. Beebe, *Ivory towers and sacred founts. The artist as hero in fiction from Goethe to Joyce*, New York, New York University Press, 1964, p. 6.

d'artista nel racconto autobiografico. Ritroveremo in numerosi luoghi dell'autobiografia dei nostri autori quei Motivi biografici ricorrenti, quegli aneddoti apparentemente irrilevanti e quell'influenza reciproca tra artista e ambiente culturale che Kris e Kurz indicavano nel 1934 come componenti essenziali della rappresentazione biografica dell'artista<sup>602</sup>. Il terzo elemento d'analisi, di tipo storico letterario, rimanda alla declinazione diacronica del dualismo concettuale su cui maggiormente torna l'osservazione del Motivo, quello tra l'impegno e l'isolamento dell'artista. L'estesa mappa cronologica delle autobiografie in studio testimonia in modo emblematico quel cambiamento sostanziale del rapporto tra letteratura e realtà che secondo Gianfranco Rubino<sup>603</sup> altera sensibilmente le caratteristiche della rappresentazione del personaggio artista tra gli anni Trenta e Cinquanta. Se, come evidenzia Beebe, la vita dell'artista sarà sempre in qualche modo contesa tra l'esilio delle torri d'avorio e l'*engagement* nella fonte sacra della vita, l'impossibile imperturbabilità verso l'avanzare della tragedia della storia porterà anche nei ritratti d'artista che recheremo nei testi autobiografici dei nostri autori l'atarassia estetica verso le urgenze del mondo reale.

Nello studio dedicato al *mito del artista ramoniano* Juan Pereira ricostruisce la riflessione filosofica e letteraria coeva agli anni di *Morbideces* e di *El libro mudo*, primi testimoni del ritratto dell'artista dell'autore madrileni. Dietro i Tristán e i Ramón, editori, narratori o personaggi delle prime opere autobiografiche, dietro la «voluntad personal no doblegada por la angustia»<sup>604</sup>, ci sarebbe anzitutto il Nietzsche di *Umano troppo umano*, ma anche le letture giovanili di Comte, Spencer, Hartman, Darwin, Nardou, Stirner e Pascal. La *rebeldía* adolescenziale si è trasformata in una ricerca ossessiva della purezza istintiva, dell'uomo naturale, nella negazione della cultura razionalistica e della morale cristiana, «fanatismos» di quell'«impersonalismo exagerado» che

---

<sup>602</sup> Cfr. E. Kris, O. Kurtz, *La leggenda dell'artista*, trad. it. di G. Niccoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

<sup>603</sup> Cfr. G. Rubino, *Ritratti e autoritratti. Traiettorie del personaggio artista nel Novecento francese*, in E. Villari e P. Pepe (a cura di), *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 133-148.

<sup>604</sup> J.M. Pereira, *El mito del artista ramoniano*, cit., p. 115.

l'anonimo narratore respinge<sup>605</sup>. È però un rifiuto costruttivo, lontano dell'esagerazione «esforzada y suicida» dell'anarchismo perché «solo en vista de una afirmación se debe negar»; una ribellione che, come conferma Pereira, sembra tenersi in equilibrio tra «revolución y reacción»<sup>606</sup>. Nella dialettica tra la sfiducia nel progresso e la regressione allo stato di natura, tra reazione e rivoluzione, emerge il modello intellettuale e artistico che Gómez de la Serna traccia tra i personaggi e gli pseudonimi di *Morbideces* e del *Libro mudo*, un modello plasmato sull'eroe letterario di Carlyle:

Hoy me he aclimatado. Adaptándome, non en atención a las razones sesudas e insoportables de Spencer, sino a sinrazones perentorias y circunstanciales. Esta adaptación me ha impuesto una conformación especial, bajo la que no pierde mi naturaleza su virtualidad, que se conserva idéntica bajo las distintas maneras que tiene de funcionar y combustionarse. De la misma manera el topo pierde los ojos, porque la obscuridad del medio en que vive lo requiere así; pero la sensibilidad no se paraliza por eso, y se acentúa en el tacto y en el olfato, manifestándose por esos medios. Así yo, dándome cuenta de lo que hay de inmovible y fatal a mi alrededor, me he desprendido de lo innecesario poniéndome en condiciones de saciar mi naturaleza a través de cualquier sinuosidad. No pudiendo cumplir mi destino de la manera dinámica que reclama mi rusticidad y a la que estaban predispuestos mis órganos, he de madurar sedentariamente de una manera estática.<sup>607</sup>

---

<sup>605</sup> Sulle identità narrative e ideologiche in *Morbideces* si veda Zlotescu, I., “*Morbideces*”: *autorretrato de Ramón Gómez de la Serna*, in *L'autobiographie en Espagne*, Actes du IIe Colloque Int. De la Baume-les-Aix, 23-24-25 Mai 1981, Aix-en Provence, Université de Provence, 1982, pp. 149-164.

<sup>606</sup> Ivi, p. 122.

<sup>607</sup> R. Gómez de la Serna, *Morbideces*, cit., p. 500. [Oggi mi sono ambientato. Adattandomi, non per le ragioni sensate e insoportabili di Spencer, ma in virtù di ingiustizie improrogabili e contingenti. Questo adattamento mi ha imposto una conformazione speciale, sotto la quale la mia natura non perde il suo virtuosismo, che si conserva identico nei modi attraverso i quali funziona e si incendia. Allo stesso modo del topo che perde la vista, perché l'oscurità dell'ambiente in cui vive lo richiede; ma per questo non paralizza la sua sensibilità, e ne accentua il tatto e l'olfatto, che si manifesta in quegli ambienti. Così io, rendendomi conto di ciò che di immutabile e inevitabile sta intorno a me, mi sono liberato del superfluo mettendomi in condizioni di saziare la mia natura attraverso qualsiasi sinuosità. Non potendo compiere il mio destino nel modo dinamico che richiederebbe la mia rudezza e per il quale erano predisposti i miei organi, devo maturare sedentariamente in modo statico; trad. nostra].

È un modello intellettuale dell'adattamento, del compromesso tra le caratteristiche dell'artista e quelle dell'ambiente circostante, modello stoico ed epicureo allo stesso tempo che fa dell'atarassia e della vita separata la sua maggiore forma di protesta e di tensione all'agognato stato di natura. È un modello intellettuale che riprende il Motivo del conflitto generazionale che abbiamo rintracciato nel racconto degli anni adolescenziali in *Automoribundia* ma si pone su basi puramente letterarie; i toni decadenti e modernisti del narratore si scagliano contro la «literatura de los viejos»<sup>608</sup> che «no tienen la personalidad del inédito o del original»<sup>609</sup>, contro Azorín e la sua arte «árida y impersonal»<sup>610</sup>, contro Pío Baroja e le sue opere «sombrias, desdibujadas»<sup>611</sup>, contro Valle Inclán e il suo abuso di «corazón», contro Felipe Trigo, Martínez Serra, Salvador Rueda e tutta una generazione di letterati con cui la riflessione ramoniana si confronta proprio in quegli anni. *Morbideces* riprende i toni degli attacchi ai «prohombres»<sup>612</sup> che Ramón Gómez de la Serna rivolge dalle pagine di «Prometeo», rivista diretta dal padre Javier, e soprattutto dai primi scritti saggistici *El concepto de la nueva literatura* (1909) e *Mi siete palabras* (1910): se nel saggio del 1909, pubblicazione di un discorso pronunciato all'Ateneo madrileño, rivendica la necessità di una nuova letteratura ispirata alla vita, una letteratura dallo stile concettoso e asimmetrico, è soprattutto nello scritto del 1910 che dichiara la sfida alla letteratura dei *prohombres* che ritroviamo nel testo del 1908.

Nell'«autoconfesión» di *El libro mudo* il modello intellettuale del compromesso tra soggettività e società si inclina in modo sensibile verso l'isolamento e il ritiro dell'artista, verso la «cobardía»<sup>613</sup> come strumento di tranquillità imperturbabile e pienezza vitale: «Retirado, retirado. Yo solo... ¡Solo!...»<sup>614</sup>. Come conferma Pereira: «el héroe natural auténtico, por supuesto, queda entonces en el terreno del mito, fuera de la historia»<sup>615</sup>. Il tono incendiario e i conflitti generazionali degli scritti giovanili sembrano

---

<sup>608</sup> Ivi, p. 493.

<sup>609</sup> *Ibid.*

<sup>610</sup> Ivi, p. 494.

<sup>611</sup> *Ibid.*

<sup>612</sup> *Ibid.*

<sup>613</sup> Ivi, p. 484.

<sup>614</sup> R. Gómez de la Serna, *El libro mudo*, cit., p. 551.

<sup>615</sup> J.M. Pereira, *El mito del artista ramoniano*, cit., p. 126.

interpretare, sebbene in forma acerba e ancora poco visibile, quell'ideale di arte isolata che ritroveremo in gran parte degli autoritratti ramoniani.

In *Pombo* e ne *La sagrada Cripta de Pombo*, il modello d'artista rappresentato da Ramón Gómez de la Serna rispecchia il clima degli anni delle *tertulias* di *calle de carretas* che hanno inizio nel 1912 e dureranno fino allo scoppio della guerra civile. È nella torre d'avorio del *café* pombiano che l'ideale di vita artistica separata dello scrittore madrileni si realizza concretamente nella distanza tra l'«aquí» dei *descampados* e l'«allá»<sup>616</sup> della città e del mondo reale. Nell'autoritratto che Ramón delinea nelle pagine di *Pombo* l'arte assume le caratteristiche di un'attività metafisica sospesa tra la vita e la morte: «Ni soy un escritor, ni un pensador, ni nada. Yo sólo soy, por decirlo así, un *mirador*, y en eso creo que está la única facultad verdadera y aérea [...]. Así yo estoy, entre la vida y la muerte, no tengo espalda, ni cerrazón auténtica y estoy igualmente satisfecho de vivir o morir [...]. Yo solo escribo y paso»<sup>617</sup>. Nel testo del '24 i paragrafi di *Mi autobiografía* titolati *Estética* e *Vida de literato* compongono un manifesto intellettuale in sinossi: il narratore descrive nei dettagli la sua solitaria e singolare attitudine letteraria, distante dall'indignazione: «nunca será ensañado mi arte»<sup>618</sup>; e lontana dal collegialismo dei ranghi di una generazione: «prefiero este dominio de lo diverso a querer fundar en la literatura ese colegialismo de los de los de una generación»<sup>619</sup>; la sua *vida de literato* è una vita senza compromessi, senza etichette di vario genere, senza ambizione eccessiva: «impertérritamente literato – esto es lo que quiero ser y ya tengo bastantes amigos y lectores para permitirme esa vida sencilla – Sólo necesitaré, para conducirla hasta el final, muy poca pesetas mensuales»<sup>620</sup>. È evidente che siamo molto lontani dal *nos maiorum* generazionale degli scritti giovanili e dalla missione sociologica e letteraria che tra quelle pagine si annunciava. Sono riflessioni che esprimono la posizione che Gómez de la Serna manterrà con «costancia» e «serenidad» negli anni pombiani; una torre d'avorio ben costruita sulla quale si abatterà la tragedia della guerra civile.

---

<sup>616</sup> Ivi, p. 148

<sup>617</sup> R. Gómez de la Serna, *Pombo*, cit., p. 174.

<sup>618</sup> R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, cit., p. 596.

<sup>619</sup> *Ibid.*

<sup>620</sup> Ivi, p. 599.



La retrospettiva di *Automoribundia* torna sui tasselli del ritratto d'artista ramoniano che abbiamo ricostruito nei testi degli anni Dieci e Venti; a muovere l'autobiografia del '48 è anzitutto l'«arrepentimiento de los “pecados” cometidos en el pasado»<sup>621</sup> verso una matura e disillusa «actitud impolítica, sumisa, antirrevolucionaria y negadora de ambiciones materiales»<sup>622</sup>. Se la *rebeldía* e il fervore degli anni di *Morbideces* e di *El libro mudo* sono interpretate in modo nostalgico come *desplantes*, insolenze, giustificate solo dall'epoca in cui furono concepite, è sul lungo periodo degli anni pombiani che la revisione assume i toni dell'apologia volta a legittimare la posizione apolitica che Gómez de la Serna mantenne per tutta la vita. Ai rapidi accenni agli eventi nodali della storia spagnola ed europea dei primi trent'anni del Novecento si oppongono le vite separate delle torri di *marfil* del *torreón* di *calle Velázquez*, dello chalet *El ventanal* costruito a Estoril, del *café* parigino *La Consigne* e soprattutto del rifugio pombiano da dove «se ve la historia con más calma y comprensión»<sup>623</sup>. Nei due capitoli di *Automoribundia* in cui il ritratto d'artista del Ramón degli anni argentini emerge con nitidezza ritroviamo i fondamenti del suo modello intellettuale: da un lato l'apologia della povertà e della «bohemia» del capitolo cinquantasei, dall'altro l'idea di letteratura indipendente del capitolo sessanta.

La struttura *gregueristica* e la sintassi frammentaria del capitolo cinquantasei isolano i paradossi dell'attività letteraria che il narratore confronta con le necessità del reale: «el escritor es un ser del que sólo adquieren gran publicidad su hambres, sus amores y sus deshonras»; «la literatura no es un medio de comer, pero hay que ir comiendo mientras se escribe la literatura»<sup>624</sup>. La povertà e la condizione *bohémien* paiono però le condizioni uniche per l'espressione del genio come conferma il modello di Henri Murger, autore di *Scènes de la vie de bohème* a cui si ispirò Puccini per la sua *Bohème*, chiamato a testimonianza: «La bohemia pura es el desinterés y la pobreza para conseguir escuchar con menos distracción y en más propicio ermitañoismo las ideas puras. Hacer voto de bohemio es tener vocación poética»<sup>625</sup>.

---

<sup>621</sup> J.M. Pereira, *El mito del artista ramoniano*, cit., p. 333.

<sup>622</sup> *Ibid.*

<sup>623</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 385.

<sup>624</sup> *Ivi*, p. 412.

<sup>625</sup> *Ivi*, p. 416.

La difesa dell'indipendenza della letteratura che ossessiona Gómez de la Serna negli anni successivi alla guerra civile e alla sua emigrazione argentina prende corpo nel testamento politico che ritroviamo nel capitolo sessanta di *Automoribundia*:

El creador estará solo, como en todos los tiempos, como en un universo intemporal fuera del universo actualista, aterrizando forzosamente en nuestro plano con hallazgos que traerá de su excursión por el supermundo, aunque siempre en ecuación y comparanza con los datos reales [...]. Quiero mantenerme sintiendo todas las posibilidades de la realidad, sin sectarismo, viendo moverse al mundo, sin obcecación ninguna. No disminuyo así el proselitismo de ninguna doctrina, porque hay demasiados prosélitos para todo, y para ser cabecilla no sirvo ya, porque mi humorismo fue una operación voluntaria que me impuse sacrificándome a los dioses impasibles y sonrientes, entrando a su servicio juglaresco [...] El escritor no ha pertenecido a una clase ni a una situación de época; ha obedecido a la poesía [...]. El arte por el arte no es que el artista esté repugnantemente pegado por la lengua a su espejo, sino no situarse en tesis ni halago a ninguna clase social de esas que se turnan y se returnan en el fatalismo de la historia [...].<sup>626</sup>

La disillusione degli anni argentini emerge dalle pagine pubblicate nel '48. L'ideologia neutrale e conservatrice che abbiamo ritrovato a più riprese nei numerosi ritratti d'artista ramoniani trova una sua definitiva espressione. È una posizione radicale, extrastorica, che riserva all'arte e alla letteratura una funzione autoreferenziale. Come osserva Jacqueline Heuer<sup>627</sup>, tra le pagine del capitolo da cui abbiamo citato ritroviamo alcune delle risposte che Ramón

---

<sup>626</sup> Ivi, p. 437. [L'artista sarà solo, come in tutti i tempi, come in un universo atemporale fuori dell'universo attuale, atterrando inevitabilmente sul nostro piano con le creazioni che trarrà dalla sua escursione nel supermondo, pur sempre eguagliate e comparate con dati reali [...]. Voglio mantenermi sentendo tutte le possibilità della realtà, senza limiti, vedendo muoversi il mondo, senza nessuna cecità. Non sminuisco in questo modo il proselitismo di nessuna dottrina, perché ci sono tanti proseliti per tutto, e non servo io come capo, perché il mio umorismo fu un'operazione volontaria che mi imposi sacrificandomi agli dei impassibili e sorridenti, stando al loro giullaresco servizio [...]. Lo scrittore non è appartenuto a una classe né a una situazione di un'epoca; ha obbedito alla poesia [...]. L'arte per l'arte non significa che l'artista stia disgustosamente attaccato con la lingua al suo specchio, ma l'arte non è adottare partiti presi né adulare nessuna delle classi sociali di quelle che si girano e rigirano nel pessimismo della storia; trad. nostra].

<sup>627</sup> Cfr. J. Heuer, *La escritura (auto)biográfica de Ramón Gómez de la Serna*, cit., p. 125.

Gómez de la Serna fornisce ad un questionario pubblicato su «la Gaceta Literaria» del 1927. Sono gli anni della dittatura di Primo de Rivera, anni in cui la comunità intellettuale spagnola si divide tra le posizioni dissidenti sulla scia di Miguel de Unamuno e il fascino della nuova via del dittatore seguita da molta *élite* intellettuale. È in quegli anni che l'isolamento dell'arte sostenuto dall'autore madrileno fin dai primi anni pombiani diviene disimpegno, totale astrazione dalla storia e dai suoi mutamenti.

I molteplici luoghi autobiografici dell'opera di Alberto Savinio compongono un ritratto d'artista molto meno omogeneo rispetto a quello che abbiamo provato a ricostruire tra i testi di Gómez de la Serna. Le ragioni biografiche condizionano, allo stesso modo del Motivo della formazione, la fisionomia dell'artista saviniano sospesa tra le composite esperienze dell'autore e le numerose patrie trascendentali che lo accolgono negli anni della giovinezza e della maturità. Parigi è la città di formazione e di iniziazione artistica dell'autore. È a Parigi che si rivolge l'ancora venticinquenne Savinio in un articolo pubblicato su «La Voce» il 29 febbraio del 1916:

Io non voglio essere il pupattolo pendente dalle mammelle di alcuna lupa; né di quella tedesca, né di quella francese, né di quella italiana. Il latte me lo trovo da solo. Quello che a me importa è l'assoluta indipendenza di idee, di spirito e d'azione. Non tollero che si venga a rompermi le suppellettili con dei compendi artistici stipulati da qualche concistoro d'intellettuali imbottiti d'imbecillità, con la sanzione della cortigianeria d'un qualsiasi principato o granducato. Io voglio pensare, lavorare, produrre, lì dove accademie e professori non hanno alcun potere esecutivo [...] Voglio passeggiare nelle piazze e nelle vie ove non mi strozzi l'atmosfera di un'architettura locale; dove non mi soffochi ad ogni passo l'abbellimento d'un'arte nazionale; dove non inciampi nell'opprimente tradizionalismo o nei paralitici e irrigiditi canoni dell'estetica buffona...Io voglio vivere a Parigi!<sup>628</sup>

Tra le pagine della rivista diretta da De Robertis a cui l'autore chiede di collaborare per distrarsi dalle noie della guerra, emerge la riflessione che ispira *Hermaphrodito*: la dichiarazione d'indipendenza saviniana si scaglia contro il campanilismo della cultura dominante, contro compendi artistici prestabiliti e

---

<sup>628</sup> A. Savinio, *La realtà dorata. (Arte e storia moderna)*, in «La Voce», VIII, 2 (1916), p. 83.

cortigianerie di vario genere. Parigi è assunta come simbolo di libertà artistica e intellettuale, capitale di quell'«arte europea»<sup>629</sup> che Goethe aveva solo sognato opponendosi «all'angustia dell'orgoglio teutonico»<sup>630</sup>. Come sottolinea Ugo Piscopo, dietro la missione antropologica che Savinio riserva all'arte c'è proprio il *côte* intellettuale parigino entro i cui ranghi l'autore andò formandosi: «Max Jacob, André Salmon e, maggiore di tutti, Apollinaire»<sup>631</sup>; l'ambiente nato attorno al manifesto artistico di *Zone* che nel sincretismo tra tecniche e scuole di pensiero differenti riservava all'arte il fine utopico di costruire una nuova dimensione dell'uomo.

*Hermaphrodito*, pubblicato dalle pagine della «Voce» a partire dal 1916, rappresenta il primo frutto letterario di questo ideale artistico. La struttura frammentaria dell'opera fornisce numerosi campi di forza concettuali entro cui si compone la prima versione del ritratto d'artista saviniano: in primo luogo il «tributo»<sup>632</sup> pagato da Savinio al nazionalismo del tempo, un tributo che, come avremo modo di dimostrare, non contraddice il cosmopolitismo vociano; e poi la cruda denuncia delle aberrazioni del mondo borghese, dei suoi riti e delle sue consuetudini; e infine la sfida lanciata al passatismo della cultura italiana del tempo. In *Epoca Risorgimento* Savinio si inserisce nella coeva temperie nazionalista assumendo il modello risorgimentale come sostrato ideologico di irredentismi e interventismi di vario genere: il periodo più felice della «vita morale»<sup>633</sup> dell'Italia sembra tornare nelle opere futuriste e nelle coeve imprese di Libia. Mazzini è il personaggio risorgimentale che più incarna l'ingenuo spirito italico che va preservato dalla «nevropatia perpetua»<sup>634</sup> che colpisce diverse nazioni europee nella loro «accidiosità scema», «animosità idiota» verso i «confratelli sudditi d'altri governi»<sup>635</sup>. Allo stesso modo di Mazzini l'Italia «non seppe mai scorgere le *curiosità* delle sue colleghe d'Europa, vicine o lontane, amiche, nemiche o insipide»<sup>636</sup>. È un nazionalismo che, come detto, non contraddice il cosmopolitismo dell'articolo vociano citato in precedenza: la

---

<sup>629</sup> Ivi, p. 88.

<sup>630</sup> *Ibid.*

<sup>631</sup> U. Piscopo, *Alberto Savinio*, cit., p. 38.

<sup>632</sup> Ivi, p. 95.

<sup>633</sup> A. Savinio, *Hermaphrodito*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 14.

<sup>634</sup> Ivi, p. 20.

<sup>635</sup> Ivi, p. 19.

<sup>636</sup> *Ibid.*

preservazione dello spirito italico e della sua cultura sono atte anzitutto a evitare gli insegnamenti minacciosi delle «altre dame togate e scudate del concerto europeo terminato in fischi»<sup>637</sup>. Sotteso al discorso politico del narratore di *Hermaphrodito* c'è la missione che Savinio riserva all'arte tra le pagine della «Voce»: l'ingenuità e il dilettantismo sono gli strumenti più utili al rinnovamento del pensiero filosofico e delle poetiche letterarie. Dilettantismo e ingenuità che coincidono con il pensiero mazziniano e col primigenio spirito italico:

Egli qualificava *filosofici* i suoi scritti, che nulla avevano di filosofico. Lui stesso forse si qualificava *filosofo*, ed era agli antipodi della filosofia. Conseguentemente io apprezzo lui e i suoi scritti. Che cosa mai avrebbe potuto *creare* Mazzini in materia filosofica?... Le sue argomentazioni più stravaganti giungono appena alle fondamenta delle teorie social-internazionaliste [...]. Lui l'uomo dal ragionamento borghese fu certamente l'antiborghese per eccellenza. Conserviamo un riconoscente ricordo alla memoria di Mazzini; se non peraltro che egli meglio caratterizza l'indole della nostra razza.<sup>638</sup>

Dietro le eco del dannunzianesimo interventista e delle trincee futuriste, in *Hermaphrodito* leggiamo quindi anzitutto una profonda riflessione letteraria volta a colpire il gusto dominante e i canoni artistici del tempo. La critica dura a *Il Papa in guerra* di Mario Missiroli, pubblicato nel 1915 e recensito da Papini sul «Resto del Carlino», mostra l'estremismo della posizione saviniana nella chiusura radicale a passatismi o desuetudini letterarie: «la questione religiosa s'era dunque tanto allontanata dal cerchio di cose verso le quali i nostri intendimenti moderni ci facevano propendere, che la credevo sparita per sempre dietro il paravento delle inutilità [...]. Vedermela riapparir davanti, vivente e vispa sott'a'nuovi cosmetici, ... ecco m'ha fatto un senso di stupore, poi di scoraggiamento»<sup>639</sup>. È una critica a Papini, un uomo con «ben altri gatti da frustare»<sup>640</sup> e al distratto supporto a «pubblicazioni ibride; protette, come l'istrice, da una difesa circonfenziale», opere che «mancan di polpa e

---

<sup>637</sup> Ivi, p. 20.

<sup>638</sup> Ivi, p. 19.

<sup>639</sup> Ivi, p. 23.

<sup>640</sup> *Ibid.*

d'osso»<sup>641</sup>. Per l'artista saviniano degli anni Dieci non è tempo di scelte transitorie o di canoni permeabili, né di «mistificazioni e compromessi tra modernità e clericalismo operati da un certo fogazzarismo e dal risorgente neoguelfismo del primo Novecento»<sup>642</sup>.

Come conferma Walter Pedullà, «lo stato di opposizione» messo in scena in *Hermaphrodito* è anzitutto «stato di guerra permanente contro lo “spirito borghese”»<sup>643</sup>. Nelle pagine de *La partenza dell'argonauta*, capitolo in cui la narrazione intermittente del testo assume la forma di un diario di viaggio che rappresenta la vita militare del protagonista, la missione antropologica dell'arte si confronta con le necessità dell'impegno bellico: «Lascio le mie forze inoperative, poiché su di esse sento sovrastare una forza più grande, generata e come associata al triplice fantasma di: Governo, Esercito, Nazione»<sup>644</sup>. È dal mondo ferroviario e dalle finestre di questo diario, modellato sulla fonte del *Giornale di bordo* di Soffici<sup>645</sup>, che lo sguardo flâneuristico del narratore cattura le aberrazioni dell'immaginario borghese:

Mentre io mi gonfio d'orgoglio perché il treno mi porterà molto più lontano, verso destini più ardui di quelli che si possano affrontare nel chiuso d'una villetta barocca della riva adriatica da giugno a settembre, il gigante mio vicino apre un occhio e maledice la borghesia. Una fanciulla linfatica s'affaccia a una finestra e guarda il treno con occhi così tristi, come se quel povero mio treno le strappasse la sua ultima speranza. I ragazzini seminudi giocano a rincorrersi per le viuzze che sboccano sulla spiaggia fiancheggiante di alberetti nani. Mi sento soffocare, ma la vaporiera s'impenna e mi svincola dall'angustio circolo di quella miseria, ché l'umanità m'è più odiosa nello spettacolo del suo stretto benessere, che nelle più fosche visioni delle sue tragedie.<sup>646</sup>

Al «borghesismo della vita stagnata nel fondo dell'esigenze d'una stretta felicità» si oppongono le impennate del treno e l'audacia dell'avventura bellica.

---

<sup>641</sup> Ivi, p. 25.

<sup>642</sup> U. Piscopo, *Alberto Savinio*, cit., p. 98.

<sup>643</sup> W. Pedullà, *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Villorba, Edizioni anordest, 2011, p. 141.

<sup>644</sup> A. Savinio, *Hermaphrodito*, cit., p. 109.

<sup>645</sup> Cfr. M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, cit., p. 47.

<sup>646</sup> A. Savinio, *Hermaphrodito*, cit., p. 114.

I destini ardui che attendono il narratore rimandano al doppio impegno riservato all'artista, al contempo protagonista e testimone della fatalità della guerra.

Se dopo la guerra «il letterato torna al suo mestiere»<sup>647</sup>, il periodo del dopoguerra rappresenta per Savinio anzitutto il ritorno alla pittura come attività prediletta ma anche l'incubazione di una posizione letteraria e intellettuale notevolmente differente dagli anni prebellici. È l'epoca del 'ritorno all'ordine' rondista, della ricerca di una poetica nuova, lontana dal linguaggio aggressivo dell'*Hermaphrodito* e degli *Chants de la mi mort*, della sperimentazione della prosa che porterà alla produzione matura degli anni Trenta e Quaranta. La demistificatoria e baldanzosa denuncia delle prime opere si rinnova in una pungente analisi del reale che fa dei filtri dell'ironia i suoi reagenti essenziali. È ovvio che anche la concezione saviniana dell'artista e della funzione dell'arte diverga sensibilmente dalla utopica missione antropologica che abbiamo rintracciato tra le pagine di *Hermaphrodito*. Nell'Io narratore della *La casa ispirata*, testo pubblicato solo due anni dopo, sono già scomparse le tracce dell'avanguardista argonauta dell'opera prima:

Venni ad abitare nella casa. Le azioni affrontate con animo giocondo, sogliono compiersi felicemente. Ma triste fu quel giorno. Le speranze, stancate le ali in voli faticosi, s'erano accasciate a sera, come gli aquiloni cadono quando il vento scema [...]. Un reggimento transita, squillando marce fanfarone [...] Non sono uomo che si butti nell'ignoto alla leggera. Conosco per esperimento quanti pericoli minacciano nascostamente l'uomo, quali agguati la sorte tende innanzi a lui. Avverto di questi la sottile presenza, né mi è lasciato operare con la stolidità pronte de' miei simili. La natura mi ha provveduto dell'infelice dono della perspicacia, per cui si scorge a occhio nudo la complicata trama del cosmo. Ciò mi costringe a rivestirmi di prudenza, a muovere circospetto e con cautela, a non incedere se non tastando e saggiando il terreno anzi di porvi piede.<sup>648</sup>

Lasciando da parte i referenti biografici che ci riportano ad una esperienza parigina di Alberto Savinio ancora ventitreenne, e quindi più indietro rispetto al momento letterario che stiamo descrivendo, occorre mettere in luce il cambiamento sostanziale dell'autoritratto rispetto ad *Hermaphrodito*: al movimento, all'audacia, al coraggio del narratore-protagonista dell'opera del

---

<sup>647</sup> U. Piscopo, *Alberto Savinio*, cit., p. 118.

<sup>648</sup> A. Savinio, *La casa ispirata*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 198.

'18 si oppongono la prudenza, la cautela e le speranze cadute rappresentate in *La casa ispirata*.

Nei placidi scenari della narrativa degli anni Trenta (più *Achille innamorato* che *Tragedia dell'infanzia* dato che la gestazione del secondo testo risale agli anni Venti) rintracciamo la posizione solitaria e originale di Alberto Savinio rispetto al mondo culturale coevo, posizione che si caratterizza nel rifiuto dell'isolamento della parola ermetica e nell'elaborazione di una retorica che, sulla scia dell'*engagement* surrealista, faceva della letteratura un messaggio civico di corrosiva rappresentazione del realtà<sup>649</sup>. Non è un caso che proprio in quegli anni la retrospezione autobiografica e biografica costituisca la struttura portante della narrativa saviniana: l'Io e i numerosi pseudonimi autobiografici e il mondo dei *vires illustres* dell'aneddotica biografica forniscono il materiale incandescente sul quale Savinio costruisce una mordace critica agli idoli del mondo borghese. Tuttavia, come detto, la distanza dall'*Hermaphrodito* è siderale: la prosa accalorata degli anni Dieci lascia il posto al lirismo della prosa d'arte rondista, ai miti dell'immaginario avanguardistico si sostituiscono i concetti delle riflessioni freudiane ed esistenzialiste. Se le fantasmagorie freudiane confermano che «nei soli artisti – si sa – la vita adulta è la continuazione naturale dell'infanzia»<sup>650</sup>, il Motivo topico del conflitto tra artista e società non può non inserirsi nelle dinamiche edipiche della *Tragedia* ordita dagli adulti contro i bambini. Non solo tragedia dell'infanzia quindi ma anche tragedia dell'artista come quella che prende corpo in un brano straordinario di *Achille innamorato* in cui il racconto autobiografico si unisce a uno dei tanti aneddoti biografici dedicati alla figura di Apollinaire. Il narratore torna sul periodo prebellico immortalandolo nella cesura esistenziale degli addii prima della partenza per il conflitto e nell'ultimo saluto dato ad Apollinaire. Il «dovere» che attende anche gli intellettuali non ha più le caratteristiche dell'audace impegno letterario rappresentato tra le pagine di *Hermaphrodito* ma testimonia solo la tragedia di un conflitto che detronizzerà un'epoca e i suoi poeti.

Anche nella struttura frammentaria dei *Souvenirs* ritroviamo una sensibile revisione di un'altra epoca travolta dalla guerra, quella compresa tra il 1918 e il

---

<sup>649</sup> Cfr. Battaglia, S., *Savinio e il surrealismo civico*, in A. Savinio, *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1977, pp. IX-XXVI.

<sup>650</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 129.



1939. Nell'insieme di micronarrazioni biografiche, autobiografiche, cronachistiche e giornalistiche ritroviamo la temperie ideologica di *Sorte dell'Europa*, pubblicato un anno prima dei ricordi, in cui Savinio torna sull'«orgia di energia»<sup>651</sup> del fascismo, sul mostro retorico della dittatura e sulla delicata posizione degli intellettuali. Nel ricordo intitolato *Di mensa in mensa* leggiamo della controversa carriera da gallerista di Paul Guillaume «un giovin signore di aspetto grassottello»<sup>652</sup> entrato nel circolo di Apollinaire precedentemente allo scoppio della Prima Guerra Mondiale con il «proposito di entrare nel commercio della pittura moderna»<sup>653</sup>. Una carriera controversa ma felice che dalla galleria marginale di rue Miromesnil lo porta alle ampie vetrine di rue de La Boétie. È un ricordo che risale al 1926 a cui è aggiunta una postilla scritta successivamente alla morte del gallerista. È dalla postilla e dalla critica profonda al «soccumbismo»<sup>654</sup> di Guillaume che ritroviamo una lucida e matura riflessione saviniana sulla vita intellettuale e sulla fisionomia dell'artista «puro»<sup>655</sup>, libero, isolato e privo di qualsiasi appendice:

Paul Guillaume mi ha dato uno degli esempi più caratteristici del soccombismo intellettuale. Chiamo così la sottomissione di un individuo di specie intellettuale a un altro individuo della medesima specie, che spesso somiglia alla sommissione dell'omosessuale a un altro omosessuale [...] L'artista veramente puro è solitario, essenzialmente libero e così chiuso da rimanere isolato. Il suo organismo mentale, il suo animo, i suoi sentimenti mancano di quelle «appendici» alle quali la remora si può eventualmente attaccare.<sup>656</sup>

Come visto, nei testi di Gómez de la Serna e in quelli di Savinio il Motivo del ritratto dell'artista si compone nel confronto tra le narrazioni retrospettive delle esperienze dei personaggi-narratori e i modelli culturali entro cui queste esperienze sono concepite. Nell'autobiografia di Michel Leiris i tratti più rilevanti del Motivo emergono dai luoghi prefativi e metanarrativi, luoghi in cui la dimensione artistica si misura con l'atto esistenziale e letterario

---

<sup>651</sup> A. Savinio, *Sorte dell'Europa*, Milano, Adelphi, 2005, p. 24.

<sup>652</sup> A. Savinio, *Souvenirs*, cit., p. 145.

<sup>653</sup> *Ibid.*

<sup>654</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>655</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>656</sup> *Ibid.*

dell'autobiografia. La distanza dai poli della torre d'avorio e della fonte sacra, dell'impegno e dell'isolamento dell'artista, sarà quindi misurabile anzitutto rispetto a quello che Jean-Claude Mathieu definisce l'«engagement de soi»<sup>657</sup>, il rischio esistenziale della confessione pubblica. Un *engagement* che fa i conti con i modelli della cultura francese tra le due guerre e con le tragedie della Seconda Guerra Mondiale e dell'occupazione nazista della Francia. Nel gioco di ritorni e revisioni tra i testi prefativi a *L'âge d'homme*, il *prière* del 1939 e la prefazione *De la littérature considérée comme une tauromachie* del 1945, è possibile rintracciare il cambiamento sostanziale della ricerca letteraria di Michel Leiris di cui il primo testo autobiografico rappresenta un momento emblematico: la «plenitude vitale»<sup>658</sup>, la catarsi ricercata attraverso l'atto autobiografico e la messa a nudo di ossessioni e «lâchetés» scandalose che muovono il progetto del 1939, sembrano perdere di significato di fronte agli orrori della guerra: «que viendrait faire, dans l'énorme vacarme torturé du monde, ce mince gémissent sur des difficultés étroitement limitées et individuelles?»<sup>659</sup>. È una ritrattazione molto meno decisa e radicale di quella che la frase citata lascia intravedere: la confessione autobiografica nella messa a nudo pubblica della propria persona resta un atto paragonabile alla tauromachia, un atto al contempo estetico ed esistenziale, ma è il valore artistico e culturale di questo atto a cambiare sostanzialmente, non più una mera e compulsiva analisi di ossessioni personali ma un gesto che incarna il ruolo primigenio della letteratura nella rappresentazione di «certaines choses pour soi» per renderle «communicables à autrui»<sup>660</sup>. Sebbene sia lontano dal corno di toro autentico della guerra, l'atto autobiografico rende l'«engagement essentiel» dello scrittore nel «ne pas mesurer du langage et faire par conséquent en sorte que sa parole, de quelque manière qu'il s'y pyrenne pour la transcrire sur le papier, soit toujours vérité»<sup>661</sup>. Il cambiamento sostanziale dell'istanza prefativa ulteriore, pubblicata a soli sei anni di distanza dalla prima uscita del volume, testimonia di un mutamento decisivo della posizione di Michel Leiris rispetto all'impegno della letteratura e alle riflessioni degli anni del *College de sociologie* che

---

<sup>657</sup> J.C. Mathieu, *La vertige d'écrire*, in «Europe», LXXVII, 847-848 (1999), p. 4.

<sup>658</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 10.

<sup>659</sup> Ivi, p. 11.

<sup>660</sup> Ivi, p. 21.

<sup>661</sup> Ivi, p. 22.

coincide con il doloroso allontanamento dal magistero di Bataille a cui è dedicata l'*età d'uomo*.

In *Leiris, Bataille et Sartre* Catherine Maubon analizza i rapporti fra tre degli esponenti più in vista della cultura francese ai tempi della Seconda Guerra Mondiale. Leiris è disorientato dalla distanza radicale tra le posizioni che Bataille e Sartre assumono rispetto agli orrori della guerra: mentre l'animatore di *Contre-attaque* e dell'impegno del *College de sociologie* si ritira dalla scena politica, il capofila dell'esistenzialismo «découvre les vertus de la fraternité et la nécessité de l'engagement»<sup>662</sup>. Da un lato Bataille che tra le pagine de *Le coupable* definisce la guerra come incubo incomprensibile, dall'altro l'adattamento teatrale delle *Coefore* eschiliane messo in scena ne *Les mouches* di Sartre che celebra Oreste come campione della libertà e della responsabilità. Se tutto ciò avviene tra il '43 e il '44, la prefazione ulteriore a *L'âge* del '45 non può che esserne diretta conseguenza: sebbene Leiris non pensi certo «à des grandes gestes héroïques mas plus simplement à la possibilité de devenir autre»<sup>663</sup>, l'immaginario freudiano della castrazione e del senso di colpa paiono ormai modelli di rappresentazione inadeguati alle urgenze della realtà. La prefazione ulteriore al testo del 1939, nella sua nuova concezione dell'atto autobiografico, risente della costruzione di un nuovo modello intellettuale e artistico che ritroviamo tra le pagine di *Biffures*:

Un événement encore – mais de taille celui-là – qui vient frapper à la vitre entre deux de mes phrases : au matin du 6 juin. *Les anglais ont passé la Manche*. Et c'est, enfin le fameux débarquement! Il y a, certes, quelque chose de risible (voire que d'aucuns n'hésiteraient pas à qualifier d'odieux) dans mon obstination à poursuivre cette recherche sans rapport direct avec la crise pourtant tragique que le monde travers aujourd'hui.<sup>664</sup>

---

<sup>662</sup> C. Maubon, *Leiris, Bataille et Sartre*, in «Europe», LXXVII, 847-848 (1999), p. 93.

<sup>663</sup> Ivi, p. 101.

<sup>664</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 183. [Un altro avvenimento – ma grosso, questo – viene a bussare alla mia porta fra una frase e l'altra: il mattino del 6 giugno. *Les Anglais ont passé la Manche*. Ed è finalmente il famoso sbarco. Vi è indubbiamente qualcosa di ridicolo – e persino di odioso, come certuni potrebbero anche sostenere – nella mia ostinazione a proseguire una ricerca senza alcun rapporto diretto con la tragica crisi che il mondo sta attraversando; trad. it. cit., p. 183].

Siamo nel capitolo *Dimanche* a cui ci siamo riferiti in precedenza per il Motivo della formazione del giovane Michel tra corsi di chimica ed esperienze in Borsa. Il ritorno al tempo presente nella ricerca della relazione tra le passioni antiche e le occupazioni mature fornisce l'occasione per una revisione a tutto tondo delle esperienze pregresse che tocca anche il valore dell'atto autobiografico rispetto agli orrori della storia, una operazione risibile, odiosa rispetto alle notizie che arrivano dal fronte bellico e che il narratore riporta *in fieri*. Sulla revisione è intessuto tutto il testo del '48, tra evocazioni infantili ed episodi recenti il narratore svuota energicamente i personaggi antieroiici a cui si è ispirato in passato e in particolare negli anni della *drôle de guerre*: «Condamné de droit commun, aventurier ravagé par l'alcool et les fièvres, costaud à la tête brûlée, mercenaire de la Légion»<sup>665</sup>. La vicinanza alla posizione sartriana emerge chiaramente nel richiamo a *L'Être et le néant*, il libro con cui si confronta «avançant à tâtons vers un issue problématique»<sup>666</sup> nel labirinto dell'opera che sta scrivendo. Leiris abbandona Bataille per scegliere la nuova via sartriana dell'impegno durante gli anni della liberazione di Parigi<sup>667</sup>. L'*engagement* leirisiano si richiama anche in *Biffures* al compito primigenio della letteratura: «Sciemment ou non, j'ai lié un pacte avec le monde des mots»<sup>668</sup>.

Come sottolinea Nathalie Barberger alla scrittura «tauromachique»<sup>669</sup> de *L'âge d'homme* e al diverso *engagement* degli anni di *Biffures* si oppone la disillusione di *Fourbis* tra le cui pagine ritroviamo i segni dello svuotamento di quel particolare patto con le parole che attraverso l'atto autobiografico sembrava ricercare un compromesso tra poesia e impegno *tout court*. L'artista leirisiano assume i caratteri di un «don-quichotte moderne»<sup>670</sup>, prigioniero delle parole e sempre al margine delle zone di combattimento: sia da quelle belliche, perché arruolato in un corpo specializzato, che da quelle dell'agognato *engagement de soi* che diviene gradualmente un simulacro dell'atto reale, un

---

<sup>665</sup> Ivi, p. 136.

<sup>666</sup> Ivi, p. 205.

<sup>667</sup> Cfr. C. Maubon, *Leiris, Bataille et Sartre*, cit., p. 100.

<sup>668</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 213.

<sup>669</sup> N. Barberger, *Michel Leiris, l'écriture du deuil*, cit., p. 173.

<sup>670</sup> *Ibid.*

atto mancato, lontano da ogni pericolo concreto, «aimant à jouer les toreros»<sup>671</sup> senza avere di fronte un vero toro.

Nelle due ultime tappe della *Règle* la distanza tra letteratura e impegno appare incolmabile. Tra le pagine di *Fibrilles* ritroviamo l'esperienza del viaggio in Cina, è il viaggio descritto nei dettagli nel *Journal de Chine*, pubblicato postumo nel 1994, viaggio risalente al 1955 organizzato per il sesto anniversario della Repubblica Popolare a cui partecipano tra gli altri anche Paul Ricœur e René Dumont; per dirla con Barberger l'«ultime tentative pour rejoindre l'histoire et ses réalités vivantes»<sup>672</sup>: «[...] alors qu'à mon retour de Chine les préoccupations proprement littéraires m'étaient devenues presque étrangères [...]»<sup>673</sup>. Tuttavia, l'uscita dalle ossessioni e dall'isolamento della letteratura che gli «héros du travail» cinesi avevano finalmente reso possibile è invalidata dalla notizia del successo di *Fourbis* ormai inaspettato e decisamente incompreso: «jeune écrivain je souhaitais (sans me l'avouer) disposer un beau jour d'une certaine audience; vieillir sous le harnais et croyant de moins en moins à la nécessité de mon message»<sup>674</sup>. La distanza da quel ruolo di comunicazione necessario associato all'attività letteraria nella prefazione ulteriore a *L'âge d'homme* e in *Biffures* è incolmabile.

Allo stesso modo di Gómez de la Serna, Savinio e Leiris, l'autoritratto d'artista tessuto tra le pagine autobiografiche di Christopher Isherwood è legato in modo inscindibile ai referenti dei luoghi della vita reale dell'autore. Alla Madrid delle *tertulias* pombiane, alle Parigi della prima guerra mondiale e del periodo collaborazionista corrisponde la Berlino della Repubblica di Weimar, la città che rappresenta un crocevia fondamentale per la vita dell'autore e per il suo mondo letterario, città immortalata a più riprese sia nelle *Berlin novels*, che nella retrospettiva di *Christopher and his kind*:

On November 29, Christopher set out on his third visit to Germany that year. Only, this time, he wasn't putting any limits on his stay. This might even become an immigration. When the German passport official asked him the purpose of his

---

<sup>671</sup> M. Leiris, *Fourbis*, cit., p. 349.

<sup>672</sup> N. Barberger, *Michel Leiris, l'écriture du deuil*, cit., p. 177.

<sup>673</sup> M. Leiris, *Fibrilles*, cit., p. 87.

<sup>674</sup> *Ibid.*

journey, he could have truthfully replied 'I'm looking for my homeland and I've come to find out if this is it'.<sup>675</sup>

Berlino, patria simbolica e spirituale di Christopher Isherwood dal 1929 al 1933, prende corpo nell'opera dell'autore, rappresentata nel caos della crisi economica e sociale e nel fervore culturale di un'epoca travolta dal Nazismo. Nelle maglie dell'autobiografia isherwoodiana Berlino è da un lato il luogo del rimosso psicologico ed esistenziale dell'Isherwood autore e personaggio, e dall'altro la torre d'avorio di un isolamento che sarà interrotto dai cambiamenti della storia.

Peter Firchow<sup>676</sup> ha mostrato in che modo la capitale tedesca rappresenti il rifiuto dell'*establishment* familiare e sociale che abbiamo tracciato nell'analisi dei Motivi della formazione: trasferirsi nella terra dei nemici nazionali e degli assassini del padre indica l'opposizione definitiva al mondo dell'*upper middle class* e alle asfissianti cure materne e la scelta di un radicale isolamento.

L'autoritratto d'artista che ricomponiamo tra le pagine delle *Berlin novels* è fortemente legato alla struttura narrativa dei due romanzi e al loro particolare rapporto con i fatti della storia. Se, come conferma Hena Maes Jelenik<sup>677</sup>, i romanzi berlinesi narrano di un periodo tragico della storia europea focalizzando l'attenzione unicamente sui personaggi e sulle loro reazioni, l'«I am a camera» isherwoodiano non sarebbe solo l'espressione di una narrazione cinematografica e del realismo dei suoi codici di rappresentazione del mondo, ma anche e soprattutto il segno di una narrazione atta a sondare una parte sommersa della storia, la storia delle persone. Il flaneurismo dei narratori-protagonisti di *Mr. Norris changes train* e di *Goodbye to Berlin* è conseguenza

---

<sup>675</sup> C. Isherwood, *Christopher and his kind*, cit., p. 17. [Il 29 novembre Christopher parti per la Germania ma questa volta, la terza in un anno, non poneva nessun limite al soggiorno. Poteva perfino diventare una vera e propria emigrazione. Quando il funzionario tedesco addetto al controllo dei passaporti gli chiese il motivo del suo viaggio, avrebbe potuto verosimilmente rispondere: «Sto cercando una patria e sono venuto qui per scoprire se potrebbe essere questa»; trad. it. cit., p. 21].

<sup>676</sup> Cfr. P.E. Firchow, *Strange meetings. Anglo-german literary encounters from 1910 to 1960*, Washington, The Catholic University Press, 2008.

<sup>677</sup> H.M. Jelenik, *Criticism of society in the english novel between the wars*, Paris, Société d'Éditions, 1970, p. 462.

diretta di questa intenzione narrativa: l'essere scrittori o artisti di William Bradshaw e del Christopher Isherwood personaggio si esprime anzitutto nel loro osservare i fatti della storia attraverso le reazioni delle persone che incontrano, nel loro registrare, come una camera, ogni singolo evento. Il graduale cambiamento dell'angolo visuale rispetto alla storia è uno degli elementi che rendono complementari le due opere. Nel voyeurismo di William Bradshaw la storia resta in secondo piano, rappresentata dallo sguardo confuso e distaccato del protagonista come nel caso dell'assemblea comunista a cui assiste con Arthur Norris a Berlino:

At intervals they applauded it, with sudden spontaneous violence. Thei passion, their strength of purpose elated me. I stood outside it. One day, perhaps, I should be with it, but never of it. At present I just sat there, a half-hearted renegade from my own class, my feelings muddled by anarchism talked at Cambridge, by slogans from the confirmation service, by the tunes the band played when my father's regiment marched to the railway station, seventeen years ago. And the little man finished his speech and went back to his place at the table amidst thunders of clapping.<sup>678</sup>

L'Isherwood personaggio di *Goodbye to Berlin* testimonia invece progressivamente l'avanzare dell'orrore nazista partendo dai destini delle singole persone:

«[...]I'm sure I don't know what make you want to leave Berlin, all of a sudden, like this...'. It's no use trying to explain to her, or talking politics. Already she is adapting herself, as she will adapt herself every new regime. This morning I even heard her talking reverently about 'Der Führer' to the porter's wife. I f anybody were to remind her that, at the elections last November, she voted communist, she would probably deny it hotly, and in perfect good faith. She is merely acclimatizing herself, in accordance with a natural law, like an animal which

---

<sup>678</sup> C. Isherwood, *Mr. Norris changes train*, cit., p. 60. [A intervalli applaudivano, con improvvisa, spontanea violenza. La loro passione, la loro forza di propositi mi esaltavano. Ne rimanevo tuttavia fuori. Un giorno, forse, avrei pensato come loro, ma non sarei stato uno dei loro. Per ora mi limitavo a sedere là dentro, una specie di vile rinnegato della mia classe, coi sentimenti confusi dai discorsi anarchici uditi a Cambridge, dai ricordi della disciplina militare, dalle note della banda che sonava accompagnando il reggimento di mio padre verso la stazione, diciassette anni prima. E intanto, il piccolo uomo finì il discorso e tornò al suo posto, al tavolo sul palcoscenico, in un tuono di battimani; trad. it. cit., p. 64].

changes its coat for the winter. Thousands of people like Frä. Schroeder are acclimatizing themselves. After all, whatever government is in power, they are doomed to live in this town.<sup>679</sup>

La differente fisionomia intellettuale e artistica dei due personaggi autobiografici, l'uno scrittore sognatore e ingenuo, un *truly weak man* a contatto con *truly strong men* diabolici, l'altro intellettuale solitario nella torre d'avorio berlinese destinata ad infrangersi sotto i colpi della storia, mette in luce istanze letterarie decisamente diverse. Benché i due testi siano pubblicati a soli quattro anni di distanza e siano tasselli di un unico progetto scrittorio, *The lost*, che intendeva narrare di tutti i 'perduti' degli anni berlinesi, le intenzioni di Isherwood sono profondamente differenti; come commenta Lisa Schwerdt: «in *Mr. Norris Changes Train* the sense of adventure, intrigue, and wonderment; in *Goodbye to Berlin* the sense of life, endurance, and understanding»<sup>680</sup>. A cambiare in modo incisivo è soprattutto l'approccio memorialistico e il tipo di narrazione autobiografica dovuto in primo luogo, come conferma lo stesso Isherwood in una lezione del '63<sup>681</sup>, all'utilizzo del narratore-personaggio omonimo: mentre con lo pseudonimo William Bradshaw la massiccia finzializzazione dei referenti autobiografici non permette di focalizzare la narrazione su «certain criminal procedures which were going on»<sup>682</sup>, con l'Isherwood personaggio e la struttura diaristica di *Goodbye to Berlin*, l'atto autobiografico si fa documento tendendo sia a livello extradiegetico che a livello intradiegetico a un *engagement* inedito per la

---

<sup>679</sup> C. Isherwood, *Goodbye to Berlin*, cit., pp. 488-489. [Non capisco proprio perché vuole andarsene da Berlino, così, tutt'a un tratto...». È inutile cercare di spiegarglielo o parlare di politica. lei si sta già adattando, così come si adatterà a ogni nuovo regime. Stamane l'ho sentita persino nominare con tono riverente «Der Führer», ciacolandolo con la moglie del portiere. Se qualcuno provasse a ricordarle che alle elezioni dello scorso novembre ha votato comunista, con tutta probabilità negherebbe con veemenza, e in perfetta buona fede. Si sta semplicemente acclimatando, in ossequio alla legge naturale, al mondo di un animale che cambia i pelo ai primi freddi. Migliaia di persone come Fräulein Schroeder si stanno acclimatando. Dopotutto, chiunque sia al governo, sono condannate a vivere in questa città; trad. it. cit., p. 251].

<sup>680</sup> L. Schwerdt, *Isherwood's fiction. The self and technique*, cit., p. 88.

<sup>681</sup> Si fa riferimento alle lezioni che durante gli anni Sessanta Isherwood tenne presso alcune università della California pubblicate in J. Berg (a cura di), *Isherwood on writing*, University of Minnesota press, 2007.

<sup>682</sup> Ivi, p. 134.



scrittura isherwoodiana; l'artista eroe «becomes aware of his vocation and decides to do something about it»<sup>683</sup>.

La pubblicazione di *Goodbye to Berlin* nel '39 segna una cesura nodale nel percorso letterario di Christopher Isherwood dovuta alla nuova fase di vita statunitense ma anche a sostanziali cambiamenti ideologici. Il fervore letterario dei *Thirties* che nella pratica autobiografica aveva indicato uno strumento di energico *engagement* si esaurisce nell'orrore degli eventi che cambieranno la storia del Ventesimo secolo: la vittoria di Franco in Spagna e l'invasione tedesca dell'Austria. Tra le pagine di *Christopher and his kind* Isherwood riporta il clima disilluso di quegli anni:

One morning, when they were walking on the deck, Christopher heard himself say: 'you know, it just doesn't mean anything to me any more – The Popular Front, the party line, the anti-fascist struggle. I suppose they're okay but something's wrong with me. I simply cannot swallow another mouthful.' To which Wylan answered: 'Neither can I'.<sup>684</sup>

La temperie ideologica degli anni statunitensi è segnata anzitutto dal pacifismo sostenuto con Hauden e Huxley, nonostante l'intervento in guerra degli Stati Uniti e l'esperienza di Pearl Harbour vissuta in prima persona, ma anche e soprattutto dall'avvicinamento al pensiero Vedanta. In California, nel 1939, Isherwood conosce Swami Prabhavananda grazie al quale il pacifismo e la spiritualità delle religioni orientali a cui lo avevano avvicinato Heard e Huxley, si evolve nel Credo che coinvolgerà Isherwood negli anni successivi.

*Prater violet*, pubblicato nel 1945, è testimonianza palese di questo nuovo clima ideologico. Isherwood torna su un'esperienza vissuta in Inghilterra dopo il periodo berlinese, tra il '33 e il '34, rappresentando il sodalizio dell'Isherwood personaggio con Friedrich Bergmann, regista ebreo austriaco che lo ingaggia per la realizzazione, prodotta dalla Imperial Bulldog Pictures, di un film di bassa qualità, *Prater violet* appunto, segno letterario di *Little friend*

---

<sup>683</sup> *Ibid.*

<sup>684</sup> C. Isherwood, *Christopher and his kind*, cit., pp. 247-248. [Una mattina, mentre stavano passeggiando in coperta, Christopher sbottò a dire, quasi senza rendersene conto: «Sai, per me non hanno più alcun significato il Fronte popolare, la linea del partito, la lotta antifascista. Hanno ragione, ne sono convinto, ma c'è qualcosa che non mi va più. Semplicemente, ne ho abbastanza». E Wylan replicò: «Anch'io»; trad. it. cit., p. 279].

film per cui l'Isherwood autore viene chiamato a collaborare nel 1933 da Berthold Viertel e dalla Gaumont-British. La volontà di mettere in discussione la funzione della letteratura e dell'arte alla luce della nuova riflessione ideologica emerge nelle numerose fisionomie intellettuali che rintracciamo nel testo, il primo pubblicato in terra statunitense. Tra il deus ex-machina Bergmann e la sua concezione di arte impegnata e per il pubblico e l'arte per l'arte tecnicistica dell'addetto al montaggio Lawrence Dwight, c'è l'Isherwood personaggio ancora sospeso tra una dimensione *engagé* dell'arte e un suo totale isolamento dal mondo:

Perhaps I had travelled too much, left my heart in too many places. I knew what supposed to feel, what it was fashionable for my generation to feel. We cared about everything: fascism in Germany and Italy, the seizure of Manchuria, Indian nationalism, the Irish question, the workers, the Negroes, the Jews. We had spread our feelings over the whole world; and I knew that mine were spread very thin. I cared – oh yes, I certainly cared – about the Austrian socialists. But I did I care as much as I said I did, tried to imagine I did? No, not merely as much. I felt angry with Patterson; but he, at least, was honest. What is the use of caring at all, if you aren't prepared to dedicate your life, to die? Well, perhaps it was some use. Very, very little.<sup>685</sup>

È il dilemma tipico dell'artista isherwoodiano che abbiamo analizzato con caratteristiche differenti nei romanzi berlinesi e che emerge, allo stesso modo delle *Berlin novels*, nel riferimento del protagonista agli avvenimenti storici. Tuttavia il reagente della cultura Vedanta plasma in modo decisivo i personaggi di *Prater violet* e l'autoritratto d'artista che Isherwood compone: Bergmann assume i caratteri di un guru dell'arte: «He seems to control every gesture,

---

<sup>685</sup> C. Isherwood, *Prater violet*, London, Vintage, 2012, p. 99. [Forse avevo viaggiato troppo, lasciato il mio cuore in troppi luoghi. Sapevo quello che avrei dovuto pensare ora, davanti a Bergmann, quello che si addiceva alla mia generazione pensare. Ci importava di tutto: del fascismo in Germania e in Italia, della conquista della Manciuria, del nazionalismo indiano, del problema irlandese, dei lavoratori, dei negri, degli ebrei. Avevamo spalmato i nostri sentimenti un po' per tutto il mondo; e sapevo che i miei erano ormai dirotti a uno stato molto sottile. Me la prendevo, oh sì, certo, per i socialisti austriaci: ma tanto quanto dicevo o quanto immaginavo di prendermela? No, non fino a quel punto. Ce l'avevo con Patterson: ma lui almeno era sincero. A che serve prendersela, se non si è disposti a dedicare la propria vita, a morire? Ma forse a qualcosa serviva. A ben poco, molto poco; trad. it. di G. Monicelli, *La violetta del Prater*, Milano, Adelphi, 2011, p. 106].

every intonation, by a sheer effort of hypnotic power»; il regista insegna a Christopher, ancora un artista *bohémien* in conflitto con la società, l'ideale di un'arte che non può essere separata dalle persone, dalla politica e dalla vita. L'impasse tra l'arte dell'impegno e l'arte dell'isolamento si risolve nell'atarattica armonia universale del credo Vedanta:

There is one question which we seldom ask each other directly: it is too brutal. And yet it is the only question worth asking our fellow-travellers. What makes you go on living? Why don't you kill yourself? Why is all this bearable? What makes you bear it? Could I answer that question about myself? No. Yes. Perhaps... I supposed, vaguely, that it was a kind of balance, a complex of tensions. You did whatever was next on the list. A meal to be eaten. Chapter eleven to be written. The telephone rings. You go off somewhere in a taxi. There is one's job. There are amusements. There are people. There are books. There are things to be bought in shops. There is always something new. There has to be. Otherwise, the balance would be upset, the tension would break.<sup>686</sup>

Sebbene la struttura retrospettiva e le caratteristiche dell'Isherwood personaggio di *Prater Violet* siano molto simili a quelli delle *Berlin novels*, il passa citato mostra chiaramente quello che Paul Piazza definisce come «reintepretation of reality in terms of Vedantist philosophy»<sup>687</sup> che si traduce in una riformulazione dell'eroe personaggio in quanto artista e intellettuale. È la riformulazione che ritroviamo nelle quattro sezioni di *Down there on a visit* e in particolare nel capitolo *Paul*.

---

<sup>686</sup> Ivi, p. 124. [C'è una domanda che ben di rado gli uomini si rivolgono direttamente: perché è troppo brutale. E tuttavia è la sola che valga la pena di fare ai nostri compagni di viaggio. Che cosa ti spinge a vivere? Perché non ti ammazzi? Perché si riesce a sopportare tutto? Che cosa te lo fa sopportare? Potevo rispondere a una domanda del genere? No. Sì. Forse... Supponevo vagamente, che fosse per una sorta di equilibrio, un complesso di tensioni. Si fa la cosa che viene dopo nell'elenco. Un pasto da consumare. Il capitolo undici da scrivere. Il telefono che suona. Si esce in taxi, diretti in un posto qualunque. Il proprio lavoro. I divertimenti. La gente. I libri. Le cose che si possono comperare nei negozi. C'è sempre qualche cosa di nuovo. Deve esserci. Diversamente, l'equilibrio verrebbe interrotto, la tensione spezzata; trad. it. cit., p. 124].

<sup>687</sup> P. Piazza, *Christopher Isherwood: myth and anti-myth*, cit., p. 57.

### 3.3 *To be continued*

Nei paragrafi precedenti i campioni di testo analizzati hanno mostrato in che modo i macromotivi selezionati permettano di osservare alcune delle caratteristiche strutturali dell'autobiografia da una prospettiva ermeneutica singolare. Per i Motivi dell'infanzia la diacronia fornita dalle multiple prove autobiografiche mette in luce una gamma composita di alternanze tra sguardi dal basso e sguardi all'indietro. Per i Motivi dell'autoritratto d'artista le caratteristiche del corpus dei testi in studio permettono di osservare in diacronia un altro elemento costitutivo del racconto di vita ovvero il confronto del soggetto rappresentato con i modelli d'identità legati alla cultura del tempo, analizzato attraverso i numerosi personaggi, segni letterari eterogenei dei referenti degli autori reali. Il macromotivo della Fine che proviamo ad analizzare in questa sezione dello studio interessa entrambe le caratteristiche essendo rintracciabile proprio nei differenti sguardi all'indietro dei narratori al tempo della scrittura, e nei diversi cortocircuiti tra gli autoritratti dell'artista da vecchio e i modelli d'identità coevi. I Motivi della Fine, intesa sia come fine dell'autorappresentazione che come segno letterario dell'avvicinarsi della fine della vita dell'autore reale, sembrano però far emergere in modo deciso la caratteristica principale del nostro caso di studio: l'eterno presente, il nuovo punto d'arrivo che torna nelle multiple prove autobiografiche a rendere passati i punti d'arrivo delle prove precedenti.

In un articolo dedicato all'autobiografismo nell'opera di Antonio Pizzuto, Gabriele Frasca, partendo dal presupposto primario dell'atto autobiografico, ovvero dal punto d'arrivo a cui tende la narrazione retrospettiva, «un bersaglio che non può essere mancato, unico elemento fisso, stabile, immodificabile come l'accento di una decima di un endecasillabo»<sup>688</sup>, mostra in che modo l'autobiografismo pizzutiano si riduca a una successione di punti d'arrivo. Il

---

<sup>688</sup> G. Frasca, *Buono a nient'altro*, in «Il piccolo Hans», 50 (1986), p. 100.

«finché c'è vita non si va a capo»<sup>689</sup> che Frasca conia brillantemente per l'opera pizzutiana, rende in modo icastico l'azione memorialistica dei nostri autori, ossessionati dall'autorappresentazione fino agli ultimi anni della loro vita. È la questione su cui si è impostato il nostro caso di studio e da cui siamo partiti per le analisi morfologiche e tematologiche delle pagine precedenti, questione che assume nello scandaglio dei Motivi della Fine caratteristiche rilevanti che riguardano non solo la rappresentazione letteraria dell'autobiografia ma anche l'atto memorialistico e il suo valore esistenziale. I punti d'arrivo tardi che rintracceremo nelle ultime opere pubblicate in vita dagli autori ci consentiranno da un lato di analizzare le revisioni e le nostalgie dei narratori che riguarderanno il vissuto dei ricordi e il narrato delle vecchie opere autobiografiche, dall'altro di isolare il valore tanatografico dell'iperproduzione autobiografica degli autori nei numerosi riferimenti alla morte e alla sua esorcizzazione attraverso la scrittura.

L'analisi dei Motivi in studio seguirà quindi questo doppio binario: nella prima parte del paragrafo prenderemo in considerazione i numerosi presenti della scrittura che più tornano sul passato in modo dialettico, come nostalgia o come revisione, ricostruendo i pezzi del *Vollendungsroman* che gli autori costruiscono nelle fisionomie dei narratori-personaggi; nella seconda parte selezioneremo invece i campioni di testo in cui la riflessione sulla morte e sulla cristallizzazione della vita in letteratura ci donerà il senso del monumento autobiografico edificato dai nostri autori.

---

<sup>689</sup> Ivi, p. 101.

### 3.3.1 Il ritratto dell'artista da vecchio

Alors la vie nous apparaît comme la féerie où on voit d'acte en acte le bébé devenir adolescent, homme mûr et se courber vers la tombe. Et comme c'est par des changements perpétuels qu'on sent que ces êtres prélevés à des distances assez grandes sont si différents, on sent qu'on a suivi la même loi que ces créatures qui se sont tellement transformées qu'elles ne ressemblent plus, sans avoir cessé d'être, justement parce qu'elles n'ont pas cessé d'être, à ce que nous avons vu d'elles jadis.<sup>690</sup>

In uno dei passi più straordinari della *Recherche*, nel ritorno di Marcel al salotto dei Guarmantes e nello straniamento che lo colpisce nel misurare i segni del tempo sui volti degli amici del passato, Proust tesse una delle ultime riflessioni sull'esistenza. Quel «paesaggio umano», malinconico come «le prime foglie gialle sugli alberi quando ancora si credeva di poter contare su una lunga estate», e abitato da vecchi canuti e anchilosati, emblemizza la parabola dell'esistenza, lo «spettacolo fiabesco in cui vediamo il neonato diventare di atto in atto adolescente, uomo maturo e curvarsi verso la tomba». È nella difformità tra gli ologrammi del passato e le immagini del presente e nella distonia tra i ricordi e il tempo della scrittura che la riflessione esistenziale del narratore assume caratteri metaletterari interrogando il senso della retrospezione e della rappresentazione letteraria di quei «mutamenti perpetui». La rivelazione che sconvolge Marcel, cosciente per la prima volta delle «metamorfosi

---

<sup>690</sup> M. Proust, *Le temps retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, III, Paris, Gallimard, 1965, p. 926. [La vita ci appare allora come lo spettacolo fiabesco in cui vediamo il neonato diventare di atto in atto adolescente, uomo maturo, e curvarsi verso la tomba. E poiché sentiamo che è un effetto di mutamenti perpetui che questi esseri, prelevati a intervalli abbastanza grandi, sono così diversi, sentiamo anche d'aver seguito la stessa legge di queste creature, che si sono talmente trasformate da non assomigliare più – senza aver cessato d'esserlo, anzi proprio per non aver cessato d'esserlo – a quelle da noi vedute un tempo; trad. it. di G. Raboni, *Il tempo ritrovato*, in M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, VII, Milano, Mondadori, 2011, p. 286].

verificatesi in tutte quelle persone, del tempo che era passato per loro» e di conseguenza per lui, è la stessa che ritroviamo nel *Vollendungsroman* composto nei vari presenti della scrittura dai nostri autori: i Motivi della Fine emergono nelle loro nostalgie, nelle loro revisioni di vissuti e narrati, nel loro perturbante sguardo su se stessi, trasformati così tanto «da non assomigliare più – senza aver cessato d’esserlo, anzi proprio per non aver cessato d’esserlo» a quelli rappresentati un tempo.

Per comprendere l’ incisivo processo di revisione che ritroviamo nelle opere argentine di Ramón Gómez de la Serna dobbiamo ritornare alla sostanziale rettifica della posizione politica che abbiamo analizzato nell’evoluzione dell’ autoritratto d’artista ramoniano nel paragrafo precedente. Nei capitoli più esistenzialisti di *Automoribundia*, la piena maturità del narratore personaggio Ramón che si traduce anzitutto nella negazione della ribellione intellettuale degli anni giovanili e in un rifiuto categorico dell’*engagement* politico, assume i toni nostalgici e malinconici del triste e ossessivo ritorno su se stessi che ritroviamo nelle *Cartas* e in *Nuevas páginas de mi vida*. Se nel testo del ’48 la rettifica e la revisione del passato affermano con forza una reazionaria e senile ideologia piccolo borghese che distrugge i feticci della gioventù e dell’anarchia, nelle opere successive l’autorappresentazione fornita dai presenti della scrittura mostra i caratteri strani delle metamorfosi del tempo proustiane in cui i narratori faticano a riconoscersi; la vecchiaia argentina che prende corpo nel solipsismo delle *Cartas* e nell’ossessione memorialistica di *Nuevas páginas*, paventa il sopraggiungere della fine di un mondo che non ha più niente del passato benché sia, o benché non abbia mai cessato di essere, lo stesso mondo del Ramón narratore e personaggio delle opere giovanili.

È indubbio, ed è stato chiarito a più riprese, che *Automoribundia* sia anzitutto una revisione retrospettiva atta a tracciare la distanza tra il *vivido* del personaggio e il presente del narratore, la rappresentazione autobiografica della mutata situazione esistenziale dell’autore reale. Nelle prospettive dal presente e nei luoghi metaletterari, alla «rectificación»<sup>691</sup> dei ‘peccati’ passati si accompagna una profonda riflessione esistenziale che oppone al personaggio ribelle e anarchico della giovinezza quella che Francisco Umbral ha definito

---

<sup>691</sup> J.M. Pereira, *El mito del artista ramoniano*, cit., p. 336.

una «mala moralina pequeñoburguesa»<sup>692</sup>: se il precoce esordio letterario di *Entrando en fuego* procura «Alegría» ma soprattutto «desconcierto»<sup>693</sup> e le opere giovanili *Morbideces* ed *El libro mudo* sembrano entusiasmi lontani e anacronistici, «desplantes que sólo conociendo la época en que aparecieron se justifican»<sup>694</sup>, è sulla *juventud* e sui suoi proclami che il Ramón narratore senile e nostalgico si scaglia, negando retroattivamente ogni antico furore politico e ponendosi come vecchio saggio e guida per le nuove generazioni:

Yo nunca apelé a esa cosa genérica y vaga que llaman juventud. Esperé en los mejores jóvenes el nacimiento de la vocación, y nada más. Me parecía es de la juventud el tópico más abusivo y la efusión más falsa [...]. Cuando leo ese eterno artículo, que se titula «Nosotros los jóvenes» siempre sonrío con cierta pena, porque no saben que si no triunfan en la gran competencia sólo serán aquellos a los que les toca ahora – distinto «ahora» siempre – asomarse a la vida. Jamás en mi adolescencia apelé a la palabra «juventud». Nunca he querido representar a los que pudieran ser disidentes de la representación, y nada como la juventud que pueda ser patrimonio de más gente como la máscara más usada.<sup>695</sup>

«El ejemplo de un pecador modesto»<sup>696</sup> annunciato fin dalle prime pagine del prologo mostra i caratteri più moraleggianti e revisionistici nel sorriso e nella pena del Ramón narratore che marcano il distacco definitivo dal «furor primero» e dalla «revolución permanente» degli anni giovanili. È però una *rectificación* differente rispetto alle numerose altre che ritroviamo tra le pagine di *Automoribundia*. La negazione dell'evidente partecipazione ai furori del passato e il porsi come esempio per la posterità stimolano una riflessione più

---

<sup>692</sup> F. Umbral, *Ramón y las vanguardias*, cit., p. 50.

<sup>693</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 213.

<sup>694</sup> Ivi, p. 722.

<sup>695</sup> Ivi, pp. 228-229. [Io non mi sono mai appellato a questa cosa generica e vaga che chiamano gioventù. Attesi nei migliori giovani la nascita della vocazione, e niente più. Mi è sembrato questo della gioventù lo stereotipo più esagerato e la effusione più falsa [...]. Quando leggo quell'eterno articolo, che si intitola «Noi giovani» sorrido sempre con una certa pena, perché non sanno che se non trionfano nelle grandi competizioni saranno solo quelli a cui tocca ora – un «ora» sempre distinto – affacciarsi alla vita. Mai nella mia adolescenza pronunciai la parola «gioventù». Non ho mai voluto rappresentare coloro che avrebbero potuto essere contro l'autorità, e non c'è niente che possa essere usato come patrimonio da tante persone più della gioventù, allo stesso modo della maschera più abusata; trad. nostra].

<sup>696</sup> Ivi, p. 52



generale sul senso della vita che il narratore, passato ormai dalla parte dei «sepulcros viejos»<sup>697</sup>, esprime anzitutto con un bilancio senile sulle esperienze passate: «No quiero haber vivido mucho, ni viajado mucho, ni amado mucho, ni escrito mucho, sino haber levantado mucho la vista hacia las cosa asistido por mi alma limpia y altruista de pobre de solemnidad»<sup>698</sup>.

È lo stesso esistenzialismo che ritroviamo nelle opere successive. In *Nuevas páginas de mi vida*, libro «situado ya sobre el tiempo, sobre la vida y aun sobre la muerte»<sup>699</sup>, al capitolo *Ricalcitancias de la niñez y la juventud*, improntato sugli stessi toni esemplari e postumi che abbiamo ritrovato in *Automoribundia*, si associa il capitolo *Mi tiempo* in cui i Motivi della Fine, oltre a emergere nella disillusa prospettiva del narratore, sono descritti attraverso una angosciosa analisi del presente, «Época de confusión de los cuerpos y las almas»<sup>700</sup> in cui si sta «como los que han recibido gafas nuevas y aún no saben adaptarse a ellas». Nel contrasto tra l'«antes» del passato e l'«ahora» del tempo presente il senso della fine è traslato su un'intera generazione travolta dalla storia:

Antes todo era más lento, porque lo hacían lento los seres humanos como una facultad que tenían y siguen teniendo; pero ahora la incertidumbre es inquietante y aprieta al acelerador. Antes se estaba pensando en cosas íntimas, preparando actitudes de abnegación y constancia para el futuro. Ahora solo se piensa en un objeto asequible que está en tal tienda y al que aspira con frenesí el ser humano. Antes este ir a estallar una guerra, todos los hombres se han vuelto de otra manera, un poco monstruos, sin la menor curiosidad por los soñadores deliriosos de la vida.<sup>701</sup>

---

<sup>697</sup> Ivi, p. 229.

<sup>698</sup> Ivi, p. 232.

<sup>699</sup> J. Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, cit., p. 237.

<sup>700</sup> R. Gómez de la Serna, *Nuevas páginas de mi vida*, cit., p. 764.

<sup>701</sup> Ivi, p. 768. [Prima tutto era più lento, perché lo rendevano lento gli esseri umani come una facoltà che avevano e che continuano ad avere; invece ora l'incertezza è inquietante e schiaccia l'acceleratore. Prima si pensava a cose intime, si preparavano attitudini all'abnegazione e alla costanza per il futuro. Ora si pensa solo a un oggetto accessibile presente in un determinato negozio a cui aspira con frenesia l'essere umano. Prima di questo imminente scoppio della guerra, tutti gli uomini si sono trasformati, un po' da mostri, senza la più piccola curiosità per i sognatori scoraggiati dalla vita; trad. nostra].

La velocità, il materialismo e la cattiveria del tempo presente si oppongono ai valori del mondo dell'«antes» descritto con nostalgia dagli occhi anziani del Ramón narratore del '57. Se le riflessioni tardive di *Automoribundia* erano atte soprattutto all'azione di rettifica e revisione del Ramón personaggio e autore reale delle opere precedenti, nella struttura diaristica delle ultime opere pubblicate in vita da Gómez de la Serna ritroviamo invece l'esigenza di descrivere anzitutto il punto d'arrivo della scrittura, il presente fisso che in questa fase scrittoria dell'autore esprime il mondo quotidiano e l'immaginario della vecchiaia proprio a partire da uno sguardo critico sul presente.

*Nuevas páginas de mi vida* è l'opera ramoniana in cui ritracciamo i tasselli più rilevanti del *Vollendungsroman* composto dall'autore nelle ultime prove autobiografiche. I capitoli *Sillón ideal*, *Cómo se envejece* e *Soy un pobre enfermo* tratteggiano le caratteristiche di un mondo senile che sembra porsi specularmente rispetto alle metafisiche d'infanzia da cui siamo partiti per l'analisi dei temi: i feticci della vecchiaia, gli oggetti e i ricordi a essi legati; l'appercezione di un corpo, non più in evoluzione ma in decadenza; la descrizione del graduale invecchiamento. In *Sillón ideal* la scelta della poltrona ideale mette a confronto le esigenze dell'infanzia con quelle della vecchiaia. Al «sillón quimérico» dell'infanzia, poltrona bretona dalle pieghe «ricche» di monete (cadute dalle tasche degli adulti), si oppone la confortevole poltrona a rotelle a cui si affida il narratore al tempo presente. Le illusioni del periodo infantile sono soppiantate dal «deseo traslaticio de la mesa a la biblioteca» e dalla serie di pratiche di mobilità quotidiana che il narratore descrive proprio partendo dal «sedentarismo desorientado del presente»: la poltrona a rotelle diventa allora il simbolo stesso dell'invecchiamento, l'oggetto attraverso il quale vedere in anticipo «lo que va sucediendo en la vida» molto prima della «verdadera postración»<sup>702</sup>. Nel capitolo *Cómo se envejece* Gómez de la Serna compone uno straordinario manifesto dell'immaginario senile, un vademecum dalla struttura gregueristica che al «como se envejece»<sup>703</sup> anaforico aggiunge di frase in frase riflessioni sulla vecchiaia. Sono immagini vivide che al tono umoristico, tipico dello stile gregueristico, associano una profonda e dolorosa autorappresentazione senile. Il «se envejece» generale che nella prima parte del

---

<sup>702</sup> Ivi, p. 763.

<sup>703</sup> *Ibid.*

capitolo invita a «no mudar el agua a los flores», al «el estar sospechando que no que no queda tinta en la estilográfica» e a evitare altre «incidencias [...] que aumentan las canas y las arrugas»<sup>704</sup> è seguito da consigli destinati unicamente alle donne, «secretos del rejuvenecimiento»<sup>705</sup> come «No morder las perlas del collar. No regalar antes de tiempo lo que se tiene. No conservar las gafas antiguas por si aún pueden servir [...]».<sup>706</sup> Nella parte finale del capitolo il confronto con il passato torna nella denuncia dell'illusione dell'eterna giovinezza:

La vejez es lo más inesperado que se conoce, porque es que un joven se sienta viejo y vea que recae sobre él todo aquello de que se había burlado y que había creído que no iba a tocarle a él. «¡Pollito, ya caíste!», se dice a sí mismo este joven que se creía que no iba a ser viejo y que se mira en los espejos como si hubiese estado en uno de esos guardarropas que conoció en Carnaval o cuando representó pasionalmente un papel de viejo en un teatro de aficionados. (Pero después se quitaba la vejez con vaselina, agua y toalla, y ahora que han pasado los años no se puede despegar de ningún modo la caracterización.).<sup>707</sup>

È un'immagine di straordinaria intensità letteraria in cui ritroviamo tutta la temalogia della Fine che abbiamo rintracciato nei testi di Gómez de la Serna. Nel monito gestaltico al se stesso del passato ritroviamo in forma dialogica il confronto con un Ramón imberbe e incosciente, illuso dall'idea di vivere un'eterna giovinezza, convinto che la vecchiaia non possa mai toccarlo in prima persona. Lo specchio ci riporta al *Vollendungsroman* ramoniano e alla sua rappresentazione autobiografica: se per il «papel de viejo» rappresentato a teatro bastavano «vaselina, agua y toalla» per liberarsi della vecchiaia, non c'è

---

<sup>704</sup> Ivi, p. 787.

<sup>705</sup> *Ibid.*

<sup>706</sup> *Ibid.*

<sup>707</sup> Ivi, p. 789. [La vecchiaia è la cosa più inaspettata che si conosce, perché consiste in un giovane che si sente vecchio e vede ricadere su di sé tutto quello di cui si era burlato e che aveva creduto che non lo avrebbe mai toccato. «Pulcino, ci sei cascato!», dice a sé stesso questo giovane che credeva che non sarebbe diventato vecchio e che si guarda agli specchi come se fosse in uno di quei guardaroba che ha visto a Carnevale o quando rappresentò con passione la parte di un vecchio in un teatro di dilettanti. (Poi si toglieva di dosso la vecchiaia con la vasellina l'acqua e l'asciugamano, e ora che sono passati gli anni non si può staccare dalla faccia in nessun modo la caratterizzazione); trad. nostra].

antidoto che tenga ai segni del tempo dell'immagine che Ramón vede riflessa e che al tempo stesso si compone sulla pagina autobiografica.

I segni del tempo e l'immaginario senile assumono caratteri concreti e fisici nel capitolo *Soy un pobre enfermo*. I Motivi della Fine emergono ancora nel ritratto da vecchio di *Nuevas páginas*, nella rappresentazione umoristica del mondo degli acciacchi e dei «remedios»<sup>708</sup>, delle medicine, «Ven tú, Biltron, que parece que ando falto de bilis», «En cambio te abandono por algún tiempo, Nicotil [...]», nella riflessione sempre più amara sulla morte quando el «remediable» non è più tale.

I testi di Gómez de la Serna hanno indicato una tendenza del nostro paradigma, confermata, come vedremo anche da Isherwood, ma che i testi di Savinio e Leiris in parte disattendono: i Motivi della Fine, in particolare i micromotivi della revisione nostalgica e degli autoritratti senili che qui analizziamo, emergono in modo massiccio soprattutto nei testi più tardi, evidentemente legati al referente della nuova dimensione esistenziale della vita degli autori reali; in Savinio invece questi permeano l'intera opera autobiografica, tutta in qualche modo improntata su uno sguardo nostalgico al passato e su una onnipresente riflessione sulla cristallizzazione della vita in letteratura. Sono *topoi* della letteratura saviniana che ritroviamo nella produzione degli Trenta (li abbiamo incontrati sia nelle letture morfologiche che nei Motivi dei paragrafi precedenti), e che diventano capitali per i testi pubblicati negli anni Quaranta come per le opere tarde.

La prefazione a *Casa «la Vita»* rende chiaramente il ragionamento saviniano sui Motivi che analizziamo in questa parte dello studio annunciando in che modo quei racconti pubblicati nel '43 «s'ispirano al pensiero del transito del tempo, che è come dire all'avviamento alla morte»<sup>709</sup>. È un ragionamento sistematico, che ritroviamo in numerosi testi e non è un caso che l'introduzione si riveli anche una postfazione a *Narrate, uomini, la vostra storia*, la rassegna di medaglioni biografici pubblicati un anno prima, libro «tutto permeato dal pensiero della morte»<sup>710</sup>, sul «problema di saper vivere», «di saper invecchiare» e «di saper morire»<sup>711</sup>. Se sull'ultimo problema torneremo nel paragrafo

---

<sup>708</sup> Ivi, p. 809.

<sup>709</sup> A. Savinio, *Prefazione*, in Id., *Casa «la Vita»*, cit., p. 11.

<sup>710</sup> Ivi, p. 12.

<sup>711</sup> Ivi, p. 13.

successivo e sul primo ci siamo soffermati attraverso gli autoritratti d'artista delle pagine precedenti, è sufficiente far riferimento al racconto introduttivo di *Casa «la Vita»* per comprendere come nel mondo autobiografico saviniano il problema di saper invecchiare si ponga anzitutto come sentimento nostalgico verso il passare del tempo. In *Alla città della mia infanzia dico* il confronto epifanico tra i luoghi dell'infanzia e quelli della maturità contrappone la nostalgia per il «nido candidissimo di albatry nella selvosa conca valle [...] Fra i templi portatili, le colonne che girano assieme col girare del sole»<sup>712</sup> all'amaro riferimento alle città «senza grazia né ricordi» nelle quali va consumando la vita. Città

ove fantasmi di pietra emergono da una bassa caligine che la negra folla percorre con lumi e campanelli; convogli di uomini e animali, macchine semoventi salgono in continuo coro le facciate lunghe delle case raggianti come opifici, e di là precipitano in altri canali tenebrosi onde per folti labirinti si spandono verso il cuore lontano e i deserti palazzi del governatore; vasti cantieri che la pietra ricopre e stringe il ferro, odorosi di vapore, di carbone minearle e di olio combusto, tra le cui ruote si agita e tumultua un iroso popolo sconvolto dalle passioni; fermi come navi ancora sui loro confini lontani, in quella zona buia ove i cani si aggirano assieme con gli assassini, e fuma intorno la terra squamosa e infruttifera che circonda le capitali.<sup>713</sup>

Il passo mostra i caratteri della nostalgia saviniana. Il confronto con il passato ha poco della revisione ramoniana e del suo ritorno sui peccati commessi. Emerge invece il contrasto tra la dimensione onirica e ancestrale dei luoghi d'infanzia e la descrizione concreta e distopica delle città del presente. I fantasmi di pietra, la caligine, i folti labirinti, il vapore e gli oli combusti delle capitali in cui vive al momento della scrittura, rendono in modo concreto il passaggio del tempo come cambiamento irreversibile dell'identità dei luoghi e di conseguenza delle persone. È questo il punto che ci porta alla duplice rappresentazione della nostalgia nei testi saviniani: da un lato la distanza dai mondi e dalle mitologie del passato intimo e in particolare dell'infanzia, dall'altro un'amara e matura analisi della contemporaneità rispetto ai tempi della gioventù. I due poli si tengono insieme anche in *Walde «Mare»*, altro

---

<sup>712</sup> A. Savinio, *Alla città della mia infanzia dico*, in Id., *Casa «la Vita»*, cit., p. 17.

<sup>713</sup> Ivi, p. 19.

racconto della raccolta. Il ricordo di un viaggio in Normandia innesca un profondo ragionamento sul tempo; sono ancora una volta i luoghi a essere portatori del passato e della sua essenza: al mare placido dell'infanzia che «entrava anzitutto per le narici»<sup>714</sup> si oppone la violenza improvvisa delle maree di Mont-Saint-Michel che avanzano «con la velocità di un cavallo al galoppo»<sup>715</sup>. L'incontro surreale tra il mare e il protagonista mostra il carattere profondamente esistenzialista della nostalgia saviniana: «Il mare entrò lentamente e sedé alla mia tavola. Era assurdo e magnifico»<sup>716</sup>. È nell'incomunicabilità con il mare «crudele» che dalla sua «divina stupidità» non capisce le cose che affliggono l'umanità, che il sentimento nostalgico si trasforma in un'angosciosa analisi del presente in cui il mare «terribile» che travolge giovani e anziani è il simbolo del sopraggiungere della fine e della mutazione irreversibile di quel tempo in cui il mare greco era «la vita nella vita».

Nel capitolo *Figlio di Maria* di *Ascolto il tuo cuore, città*, il contrasto tra il *landscape* della «mandria di grattacieli che pascolano l'erba pettinata del piazzale Fiume» del presente e il «tempo dei balconi»<sup>717</sup> riportato dalle impressioni d'*en bas* del passato – differenza che nel secondo capitolo abbiamo analizzato come esempio di alternanza tra i fuochi narrativi saviniani – compone una delle numerose considerazioni sull'urbanistica moderna, in questo caso sulla città di Roma, che nel testo si mescolano alla narrazione autobiografica: «a misurare la distanza che mi separa da quel tempo, mi basta guardare dall'altro del mio grattacielo il *Pèless* superstite, allora così grande e ora così piccolo»<sup>718</sup>. Allo stesso modo dei racconti di *Casa «la Vita»*, la nostalgia per un tempo storico passato si associa alla nostalgia per un passato personale che indugia sul tempo della gioventù:

Lo sguardo indugia con malinconia. I ricordi si svegliano a uno a uno. Era una amore vorticoso. Non tanto per la passione che entrambi ci divorarva, quanto per le arti da cacciatore di martore cui io ero astretto in quel tempo di stretto

---

<sup>714</sup> A. Savinio, *Walde «Mare»*, in Id., *Casa «la Vita»*, cit., p. 96.

<sup>715</sup> Ivi, p. 97.

<sup>716</sup> Ivi, p. 100.

<sup>717</sup> A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, cit., p. 87.

<sup>718</sup> Ivi, p. 103.

puritanesimo, ogni volta che dovevo attraversare senza destar sospetti l'ingresso del munitissimo *Pèless*, guardato da portieri insigniti di incorciate chiavi e da lift in giustacuori rossi, e l'indomani per andarmene al primo canto del fallo, attraverso corridoi misteriosi e declivi scale di servizio. Quanto sprecona la gioventù! Quanto poco sa approfittare dell'attimo che fugge! Tante fatiche da superare, tanti ostacoli da vincere, tanti pericoli da affrontare; e quando alfine ci trovavamo in camera soli, al sicuro, chiusi nel cerchio del lume galeotto; anziché cogliere il premio sospirato, consumavamo la notte a guardarci negli occhi, a divorarci con gli occhi, ad amarci con gli occhi, soltanto con gli occhi.<sup>719</sup>

La nostalgia senile per i tempi perduti assume lo stesso tono saggio ed esemplare che abbiamo ritrovato in Gómez de la Serna. Tuttavia i consigli del narratore saviniano non hanno niente di politico o di intellettuale, non consigliano atteggiamenti o schieramenti, ma esprimono piuttosto un edonismo senile frutto di un malinconico rammarico verso momenti dell'esistenza irripetibili non vissuti nella loro pienezza.

I racconti de *Il signor Dido*, ultimi scritti pubblicati da Alberto Savinio e apparsi sul «Corriere della sera» tra il 1949 e il 1952, completano il *Vollendungsroman* saviniano. Ai Motivi della revisione e della nostalgia sul tempo passato si aggiungono i particolari della vita senile che l'autore rappresenta con l'ultimo degli pseudonimi autobiografici: Dido. In *Piatto piccolo*, la narrazione di una quotidiana scena familiare, ci introduce nella vita senile del signor Dido, nei suoi acciacchi e nella sua dieta speciale:

Il signor Dido, da qualche tempo a questo parte, è costretto per ragioni di salute a una dieta speciale. A tavola, alle ore dei pasti, il cibo destinato alla moglie e ai due figli del signor Dido arriva dentro un piatto grande; il cibo destinato al signor Dido arriva dentro un piatto piccolo [...]. Il signor Dido è naturalmente taciturno. A tavola anche più che fuori di tavola. Seduto davanti al proprio piatto piccolo; guardando di sfuggita il piatto grande destinato a sua moglie e ai suoi figli, il signor Dido tace. Tace e pensa. Pensa e ricorda. Ricorda tempi lontani. Quanti anni aveva allora il signor Dido? Due... Due e mezzo. Non più. Anche allora stava alla mensa familiare e aveva davanti a sé un cibo speciale. Più molle. È il sospetto di esser ricaduto in infanzia che umilia il signor Dido.<sup>720</sup>

---

<sup>719</sup> Ivi, p. 104.

<sup>720</sup> A. Savinio, *Piatto piccolo*, in Id., *Il signor Dido*, cit., pp. 77-78.

È il tono umoristico e amaro che ritroviamo nei giochi di Ramón Gómez de la Serna con i medicinali. La prosa saviniana indugia sul rapporto speculare tra il mondo dell'infanzia e quello della vecchiaia che emerge nell'immagine del piatto piccolo, lo stesso dei «tempi lontani», quando, a due anni e mezzo, al piccolo Dido toccava un simile «cibo speciale». Le due fasi dell'esistenza sembrano essere legate agli stessi feticci, oggetti di quel sacro nella vita quotidiana che abbiamo analizzato per i Motivi dell'infanzia. Vita quotidiana e metafisica, intimità e storia: sono i poli della scrittura saviniana che prendono corpo anche nei racconti de *Il signor Dido*. Anche nella rappresentazione della amara scena familiare del piatto piccolo c'è spazio per un sentimento nostalgico di altro tipo, legato ai tempi e alla storia in generale. È un riferimento sottile e decisamente originale che si manifesta nel personaggio di Trebisonda, la donna di servizio nativa di un piccolo centro rurale d'Abruzzo dove si ha «fiducia nella magia del nome»<sup>721</sup>. Nell'anticonformismo di Trebisonda e nella simbologia del suo nome leggiamo la nostalgia per un tempo antico ormai dimenticato. Trebisonda è legata a un «antichissimo patriarcalismo», «venera i suoi genitori» e «sa che l'uomo di casa va servito per primo e meglio», nonostante sia fornita «di intelligenza ridotta» e sia «incapace di intendere i discorsi più semplici», le sue parole somigliano a miti e «l'assurdo, su le sue labbra, prende il tono verità»<sup>722</sup> così come i suoi discorsi «danno l'impressione di sogno». La «donna tutto fare di casa Dido» è in qualche modo l'ultimo esemplare di una civiltà atavica detronizzata dai tempi, allo stesso modo di Trebisonda, ultima città dell'Impero Bizantino ad essere conquistata dai Turchi nel 1461, ultimo vessillo della *civitas* di cui porta, per magia, il nome.

Allo stesso modo dei testi di Alberto Savinio, anche l'opera di Michel Leiris sembra essere in qualche modo impregnata di revisioni nostalgiche, bilanci malinconici e paventate fini. Abbiamo riscontrato a più riprese che il sistema autobiografico leirisiano sia quello che maggiormente, rispetto agli altri corpus, torna di continuo sul senso della confessione e sul valore letterario della rappresentazione del soggetto. Se per i Motivi dell'infanzia ci siamo soffermati a più riprese sulle digressioni dei narratori leirisiani circa il valore letterario degli idoli del tempo d'infanzia e per i Motivi del ritratto d'artista abbiamo

---

<sup>721</sup> Ivi, p. 77.

<sup>722</sup> Ivi, p. 78.



sottolineato in che modo per i Michel personaggi l'essere artisti significasse anzitutto essere autobiografi, per i Motivi della Fine rintracceremo in questo paragrafo i numerosi riferimenti all'atto autobiografico come revisione nostalgica e come bilancio esistenziale mentre nel paragrafo successivo torneremo sulla riflessione leirisiana dell'atto autobiografico come tanatografia.

Non solo testi tardi quindi, sui quali comunque torneremo per completare il *Vollendungsroman* leirisiano, ma anche testi pubblicati negli anni Quaranta in cui il punto d'arrivo della narrazione autobiografica traccia bilanci e revisioni. In *Aurora*, nel doppio punto d'arrivo della prefazione all'edizione del '46 e dell'introduzione scritta vent'anni prima, i Motivi della Fine emergono in toni diversi: nel genere umano che ha conosciuto l'apocalisse del narratore quarantenne che ritorna sull'opera e, benché ne rifiuti il gusto «noir» e «frénétique», di ascendenza surrealista, si riconosce nostalgicamente nella purezza dell'immaginazione nel suo «état sauvage»<sup>723</sup> e nella negazione di una condizione umana immobile; e nell'eterodossia senile del narratore-protagonista Damoclès Siriel:

Le temps passait au-dessus de ma tête et me refroidissait aussi traîtreusement qu'eût fait un vent coulis. Mes oreilles encore pleines de paroles solennelles bourdonnaient et mes gencives salivaient, humectant mes dents que j'aurais pu croire déchaussées tant mes mâchoires étaient inertes. Je n'attendais rien, j'espérais moins que rien. Tout au plus avais-je l'idée qu'en changeant d'étage et de pièce, j'introduirais une fictive modification dans la disposition de mes organes, partant, dans celle de mes pensées.<sup>724</sup>

Non attendere niente, sperare meno che niente. Nella temperie surrealista degli anni Venti per Leiris e per il suo pseudonimo anagrammatico Siriel è già tempo di bilanci e pose senili, atarattiche e stoiche. Sono le stesse pose in cui il narratore quarantenne si riconosce e che ritroviamo nel punto d'arrivo dantesco,

---

<sup>723</sup> M. Leiris, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1993, p. 7.

<sup>724</sup> Ivi, p. 9. [Il tempo passava sopra la mia testa e mi raffreddava proditoriamente come avrebbe fatto uno spiffero d'aria. Le mie orecchie ancora piene di parole solenni ronzavano e le mie gengive secernevano saliva, umettando i miei denti, che avrei potuto credere fossero scalzati, tanto le mie mascelle erano inerti. Non aspettavo niente, speravo meno di niente. Tutt'al più avevo l'idea che, cambiando piano e stanza, avrei apportato una modificazione fittizia nella disposizione dei miei organi, e quindi in quella dei miei pensieri; trad. it. di P. Decina Lombardi, Milano, Serra e Riva, 1980, pp. 31-32].

nei trentaquattro anni, de *L'âge d'homme*. L'*età d'uomo* si apre con un bilancio esistenziale che si snoda dalle condizioni fisiche del narratore ai suoi gesti familiari, dalla sua attività letteraria e dalla poca notorietà delle sue pubblicazioni ai viaggi in giro per l'Europa e in Africa tropicale, un bilancio marcato dall'insoddisfazione, «sans aucune exagération littéraire – il me semble que je suis rongé»<sup>725</sup>, e dal riferimento ossessivo all'invecchiare, alla «progressive dégénérescence» del passaggio dalla giovinezza alla maturità; non è un caso quindi che la prima sezione delle *metafisiche d'infanzia* che seguono il ritratto introduttivo sia dedicata ai concetti di vecchiaia e morte:

J'ai passé maintenant par un certain nombre de ces couleurs, y compris, bien avant quarante ans, celle des «marrons cuits». La couleur jaune – ou de maladie de foie – me guette et j'espérais, il y a à peine plus d'un an, échapper, grâce au suicide, à la couleur noire. Mais ainsi les choses se font et se défont : je demeure encastré dans ces Ages de la Vie et j'ai de moins en moins l'espoir d'échapper à leur cadre (au moins de par ma volonté), enchâssé que je suis dans leur boiserie rectangulaire, telle une mauvaise daguerréotypie couverte ça et là de taches de moisissure irisées sur les bords et pareilles aux teintes d'arc-en-ciel que la décomposition peint aux visages de noyés.<sup>726</sup>

Il riferimento è ai *Couleurs de la vie* che abbiamo preso in considerazione nell'analisi dei Motivi dell'infanzia. Il trascorrere del tempo è segnato dal passaggio al colore «castagne cotte», quello che nel libro sfogliato negli anni dell'infanzia raffigurava due ubriachi sui quarant'anni vestiti come straccioni. L'età d'uomo leirisiana è però anzitutto angoscioso timore del colore giallo, simbolo dell'itterizia e della malattia, e del colore nero della morte. L'immagine della dagherrotipia dei corpi in putrefazione rende l'essenza della retrospezione leirisiana il cui bilancio esistenziale è lontano dalla saggezza

---

<sup>725</sup> M. Leiris, *L'âge d'homme*, cit., p. 25.

<sup>726</sup> Ivi, p. 33. [Adesso ormai sono passato attraverso un certo numero di questi colori, ivi compreso, ben prima dei quarant'anni, quello «castagne cotte». Il colore giallo, o delle malattie al fegato, mi adocchia, ed io speravo, soltanto poco più di un anno fa, di sfuggire al color nero per mezzo del suicidio. Così dunque le cose si fanno e si disfanno: io resto incasellato in queste «Età della vita» ed ho sempre minore speranza di sfuggire alla loro gabbia (almeno per quel che riguarda la mia volontà), intrappolato come sono nella loro cornice rettangolare, come una brutta dagherrotipia coperta qua e là di chiazze di muffa iridate, simili ai colori d'arcobaleno che la decomposizione dipinge sui volti degli annegati; trad. it. cit., p. 33].

degli autoritratti senili di Savinio e Gómez de la Serna. I Motivi della Fine sono per Leiris anzitutto i Motivi della morte imminente, tormentosamente attesa e vanamente esorcizzata attraverso la scrittura.

Nei quattro volumi de *La Règle du jeu* il presente della scrittura fornisce punti d'arrivo differenti in cui i Motivi della Fine emergono con caratteristiche simili a quelli identificati nei testi di Gómez de la Serna e Savinio: nostalgia per il tempo perduto, revisione e rettifica di atteggiamenti o ideologie passate, descrizione della vita quotidiana al tempo presente. Come detto, anche i Motivi della Fine accompagnano e integrano il metadiscorso che si dipana per tutta la *Regola* riflettendo sull'atto autobiografico e sul valore della rappresentazione del soggetto in letteratura: in *Biffures* il narratore dichiara di essere già lontano dall'epoca in cui la scrittura sembrava nascondere qualcosa di «sacré»; in *Fourbis*, e in particolare nel capitolo *Dimanche*, il presente della scrittura testimonia anzitutto lo svuotamento dell'*engagement du soi* che aveva caratterizzato la prima tappa della *Règle* e l'*âge*: non è più il tempo di patti con le parole e di estetismi impegnati. In *Fibrilles* neanche il gesto fatale del suicidio avvicina il narratore all'agognato atto reale e si rivela una pantomima allo stesso modo dell'*engagement* del sé in letteratura. Ma è in *Frêle Bruit* che i due percorsi dei Motivi della Fine leirisiani, quello metaletterario come deriva del progetto autobiografico, e quello esistenziale, come rappresentazione dell'avvicinamento alla fine della vita dell'autore reale, coincidono. L'«archipel ou constellation»<sup>727</sup> di immagini annunciato dalle prime righe compone un frammentario mosaico di ricordi autobiografici e pagine di diario in cui i Motivi della Fine emergono nei toni postumi che ritroveremo nelle opere successive. La «vitrine phantasme»<sup>728</sup> dell'ultimo tomo della *Règle* svuota l'essenza stessa dell'atto autobiografico, «plage désertique»<sup>729</sup> in cui ormai, come conferma la *bande publicitaire*, «le joueur se sait plus trop à quoi il joue»<sup>730</sup>:

En cet espace où chronique et théorie devraient mythiquement se fondre et où la série d'objets ou autres illustrations qui résumerait ma vie aurait un sens

---

<sup>727</sup> M. Leiris, *Frêle Bruit*, in Id., *La règle du jeu*, cit., p. 801.

<sup>728</sup> Ivi, p. 918.

<sup>729</sup> Ivi, p. 919.

<sup>730</sup> M. Leiris, *Prière d'insérer de «La Règle du jeu», «Frêle Bruit»*, in Id., *La Règle du jeu*, cit., p.1288.

démonstratif à défaut d'une valeur exemplaire, qui donc est JE, ce mien personnage autour de quoi tout s'articule? Petit bonhomme pour pièce montée (genre premier communiant avec cierge et brassard si doit être écarté le marié tout en noir flanqué de son féminin en grands voiles), c'est lui, peut-être, cette figurine de convention qu'on voit debout sur un fond de carte postale passée montrant, au plus calme du vieil Auteuil, une rue aux bas pavillons délavés (de ces pavillons où aisément l'on devient fou).<sup>731</sup>

È uno dei frammenti più interessanti di *Frêle Bruit*. Il discorso metaletterario mette ancora una volta alla sbarra l'atto autobiografico. L'esemplarità senile e saggia che abbiamo ritrovato nei testi di Gómez de la Serna e Savinio non trova spazio nella «vitrine commemorative»<sup>732</sup> di Leiris, rappresentazione puramente finzionale di un sé che si scopre sempre più essere un altro, forse un ragazzetto in una foto con lo sfondo della Auteuil natia, o forse l'uomo dal casco blu «de révolutionnaire»<sup>733</sup> comprato a Pechino. Cronaca e teoria si fondono negli ultimi tasselli di un monologo in cui la sincerità appare come «déclaration de pure forme»<sup>734</sup>, una professione di fede impegnata col nulla. Alla revisione nostalgica, caratteristica topica delle retrospettive leirisiane, si accompagnano i toni declinanti delle opere tarde, rappresentazione letteraria della vita dell'autore reale negli anni Settanta. Il narratore scrive ormai «comme un chanteur»<sup>735</sup> che perduta la voce fa riferimento solo a congegni tecnici, artificiali e illusori: «Voix cassée, voix blanche, voix morte, tel est devenu l'instrument dont c'est à peine si cet artiste ose encore jouer [...]»<sup>736</sup>.

---

<sup>731</sup> M. Leiris, *Frêle Bruit*, cit., p. 915. [In questo punto dove la cronaca e la teoria dovrebbero fondersi miticamente e dove la serie di oggetti o altre immagini che riassumono la mia vita dovrebbero avere un significato dimostrativo, in mancanza di un valore esemplare, chi è dunque IO, questo mio personaggio intorno al quale tutto si articola? Un ometto da torta nuziale (sorta di comunicando completo di cero e fascia al braccio, tanto deve essere dimesso lo sposo in nero al fianco della sua compagna rivestita di veli), è lui, forse, questa figura convenzionale che vedremo in piedi sul fondo di una cartolina sbiadita, raffigurante, nel tranquillo vecchio Auteuil, una fila di slavate villette a schiera (di quelle villette dove troverà facilmente di che impazzire); trad. nostra].

<sup>732</sup> Ivi, p. 914.

<sup>733</sup> Ivi, p. 915.

<sup>734</sup> Ivi, p. 913.

<sup>735</sup> Ivi, p. 1053.

<sup>736</sup> *Ibid.*

È sufficiente far riferimento alla quarta di copertina di *Le ruban au cou d'Olympia* per comprendere in che modo il testo sia intriso dei Motivi della Fine e in particolare a quelli dell'immaginario senile: le ferite della vecchiaia, «dure condition de l'être» sono i temi essenziali di un libro che si pone come «dernier état» di una ricerca. I Motivi decadenti della condizione senile e quelli della disillusione letteraria coincidono ancora. Nella compresenza di teoria e cronaca, la stessa che abbiamo indicato nelle pagine di *Frêle bruit*, il «festival d'hiver» esistenziale che esprime una sempre più manifesta «hantise de la mort»<sup>737</sup> si accompagna alle «inquiétudes, illusions et désillusions du passionné d'écriture»<sup>738</sup> :

C'est à un tel moment qu'en incorrigible obstiné je me suis agrippé au ruban de cou d'Olympia, corde qui m'empêchait de sombrer.<sup>739</sup>

Il nastro al collo dell'Olimpia, l'ornamento delle prostitute ai tempi della Parigi di Manet che da un lato caratterizza realisticamente il personaggio dipinto rendendo in modo ancor più marcato lo straniamento rispetto alla fonte di Tiziano, e dall'altro attira feticisticamente l'occhio dello spettatore. Leiris si aggrappa al nastro d'Olimpia, ovvero al feticismo dei dettagli della sua ossessiva ricerca autobiografica e alla dialettica tra lo svelamento e la dissimulazione della confessione, le uniche due corde salvifiche che gli hanno impedito di sprofondare.

Come detto in precedenza, nell'opera autobiografica di Christopher Isherwood i Motivi della Fine, e in particolare quelli in cui ritroviamo le note della nostalgia verso il passato nel confronto con una nuova dimensione esistenziale del presente, vivificano soprattutto gli ultimi testi pubblicati negli Stati Uniti e più precisamente quelli degli anni Settanta. I Motivi sono molteplici e sono legati più a ragioni biografiche che a un diverso stile memorialistico: le opere californiane rappresentano la coeva rivendicazione sessuale e la fase più matura del credo Vedanta. Se lo stile e la macchina da presa isherwoodiana sembrano non lasciare troppi pezzi tra l'oceano e i

---

<sup>737</sup> M. Leiris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, quarta di copertina.

<sup>738</sup> *Ibid.*

<sup>739</sup> *Ivi*, p. 100. [Fu in quel momento che, testardo incorreggibile, mi aggrappai al nastrino da collo di *Olympia*, corda che m'impediva di sprofondare; trad. nostra].

Canyon, la nuova fase esistenziale condiziona fortemente l'immaginario letterario di quegli anni. La Fine, nell'accezione con cui la analizziamo in questo paragrafo, emerge sia nella decisiva revisione del narrato delle opere passate, atta a recuperare il vissuto nella veste più veritiera, sia negli sprazzi di vita quotidiana che compongono il *Vollendungsroman* isherwoodiano.

La struttura narratologica dei testi autobiografici di Isherwood che abbiamo analizzato nel capitolo precedente rende anche morfologicamente lo straniamento del narratore proustiano nei confronti delle metamorfosi del tempo. La narrazione in terza persona o la sostituzione del pronome per enallage è accompagnata, soprattutto nelle opere più mature, a una distanza cronologica e nostalgicamente ideologica dal personaggio Christopher Isherwood di cui si racconta la storia. L'«I» di *Lost Years* ad esempio è distante vent'anni dal protagonista, «twenty years out of date», di cui narrerà la storia in terza persona in modo da superare inibizioni e guardare il passato «more objectively»<sup>740</sup>. Nelle prime pagine di *Down there on a visit* il narratore definisce la distanza che lo separa dal personaggio di cui racconterà in terza persona e innesca una singolare e nostalgica riflessione sul trascorrere del tempo:

And now before I slip back into the convention of calling this young man 'I', let me consider him as a separate being, a stranger almost, setting out on this adventure in a taxi to the docks. For, of course, he *is* almost a stranger to me. I have revised his opinions, changed his accent and his habits. We still unlearned or exaggerated his prejudices and his habits. We still share the same skeleton, but its outer covering has altered so much that I doubt if he would recognize me on the street. But *what* I am has refashioned itself throughout the days and years, until now almost all that remains constant is the mere awareness of being conscious [...]. The Christopher who sat in that taxi is, practically speaking, dead; he only remains reflected in the fading memories of us who knew him. I can't revitalize him now. I can only reconstruct him from his remembered acts and words and from the writings he has left us. He embarrasses me often, and so I'm temped to sneer at him; but I will try not to. I'll try not to apologize for him, either. After all, I owe him some respect. In a sense he is my Father, and in another sense my Son.<sup>741</sup>

---

<sup>740</sup> C. Isherwood, *Lost years. A memoir 1945-1951*, cit., pp. 3-4.

<sup>741</sup> C. Isherwood, *Down there on a visit*, London, Methuen, 1962, pp. 13-14. [Ed ora, prima che torni alla convenzione di chiamare il nostro giovanotto «Io», permettetemi di osservarlo

Narrare in terza persona non sarà solo un espediente narratologico atto a rendere il racconto più oggettivo ma il segno letterario di una distanza incolmabile tra presente e passato. Il narratore isherwoodiano riporta lo stesso straniamento che abbiamo letto tra le pagine della *Recherche*: il Christopher Isherwood personaggio di cui si racconta la storia non somiglia più al narratore proprio perché non ha cessato di essere l'Isherwood del presente con il quale condivide l'etichetta del nome e l'autocoscienza. L'ironico e saggio appunto al Christopher personaggio di cui il narratore si vergogna, e l'accento allo svanire dei ricordi esprime quel cambiamento di tono, quell'«understanding of one who is older», per dirla con Schwerdt, che converge verso i Motivi che qui analizziamo.

Se i Motivi della Fine emergono nell'opera isherwoodiana anzitutto come rivisitazione del passato narrato alla luce di una diversa dimensione esistenziale *Christopher and his kind* è senza dubbio il testo in cui il processo di revisione si esprime in modo sistematico sebbene sia circoscritto agli anni che vanno dal periodo berlinese alla partenza per gli Stati Uniti. La distanza dall'Isherwood personaggio si presenta con le stesse caratteristiche di *Lost years* e di *Down there* ma il processo revisionistico, come si è più volte sottolineato, è decisamente più profondo; l'Isherwood narratore di *Christopher and his kind* non rilegge solo il vissuto del Christopher personaggio di cui racconta la vita

---

come se fosse un'altra persona, quasi uno sconosciuto, mentre, su un taxi, inizia la sua avventura dirigendosi verso il porto. Perché, in effetti, per me è davvero quasi uno sconosciuto. Ne ho corretto le opinioni, modificato l'accento e i vezzi, disimparato o esagerato i pregiudizi e le abitudini. Possediamo insieme ancora lo stesso scheletro, ma il rivestimento esterno ha subito tali cambiamenti, che non so se mi riconoscerebbe, dovesse incontrarmi per la strada. Abbiamo ancora in comune quell'etichetta che è il nome, e la continuità dell'autocoscienza, che si è espressa ininterrottamente nella quotidiana affermazione: Io sono Io. Ma, col passare dei giorni e degli anni, *quello* che Io sono si è riplasmato a tal punto, che ormai di immutato è rimasta quasi unicamente la consapevolezza d'essere cosciente [...]. Il Christopher che sedeva in quel taxi è praticamente morto; la sua immagine si riflette solo nei ricordi sbiaditi di noi che lo abbiamo conosciuto. Non mi è dunque possibile richiamarlo in vita. Posso unicamente ricostruirlo da ciò che ricordo nelle sue azioni e delle sue parole, e dagli scritti che ci ha lasciato. Spesso riesce a mettermi a disagio, sicché sono tentato di sogghignare di lui; ma cercherò di non farlo. Non tenterò nemmeno di chiedere scusa per suo conto. Alla fin fine, gli devo un tal quale rispetto. In un certo senso, è mio padre, e in un altro senso è mio figlio; trad. it. di S.L. VerPELLI, *Ritorno all'inferno*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 11-12].

ma torna anche sui narrati delle opere autobiografiche precedenti, sul loro valore memorialistico e letterario. Nel terzo capitolo il narratore torna sugli anni trascorsi in Germania e sui diari tenuti a quel tempo, fonte principale per la redazione dei romanzi berlinesi, diari bruciati per la ricchezza di dettagli sessuali che sarebbero potuti cadere in mani sbagliate:

He used to tell his friends that he had destroyed his real Past because he preferred the simplified, more creditable, more exciting fictitious Past which he had created to take its place. This fictitious Past he said, was the Past he wanted to 'remember'. Now that I am writing about Christopher's real Past, I sadly miss the lost diary and have no patience with this arty talk. The Berlin novels leave out a great deal which I now want to remember; they also falsify events and alter dates for dramatic purposes.<sup>742</sup>

Lo stesso sentimento nostalgico che abbiamo evidenziato per lo svanire dei ricordi in *Down there on a visit* emerge tra le pagine citate come triste rammarico per le testimonianze di un passato ormai perduto. La revisione decisa e critica della natura romanzesca delle opere berlinesi svuota il loro valore documentale e distanzia manifestamente il vissuto di quell'epoca dal narrato che lo ha rappresentato. Gli scopi drammatici dell'Isherwood narratore delle *Berlin novels* non sono gli stessi del narratore di *Christopher and his kind* convinto di scrivere un libro sul passato autentico di Christopher.

Nel nono capitolo la retrospettiva intertestuale torna sulle pagine di *Prater Violet*, su Berthold Viertel e sul suo segno letterario Friedrich Bergmann. Il ritorno sul testo del '45, oltre a metterne in luce i limiti di rappresentazione dei personaggi e degli eventi reali, traccia la distanza da quegli anni con una nostalgica prospettiva dal presente:

---

<sup>742</sup> C. Isherwood, *Christopher and his kind*, cit., pp. 37-38. [Infatti Christopher soleva dire ai suoi amici di avere distrutto il suo Passato reale perché preferiva il più essenziale, il più credibile, il più emozionante Passato immaginario da lui creato, destinato a sostituire quello vero. Questo passato romanzesco, diceva, era il solo Passato che voleva «ricordare». Ora, mentre sto scrivendo un libro sul Passato autentico di Christopher, sento tristemente la mancanza di quelle annotazioni perdute e provo una certa insofferenza per le altre chiacchiere piene di pretese artistiche. I romanzi di Berlino trascurano un mucchio di cose che invece ora voglio ricordare; inoltre falsificano alcuni avvenimenti e alterano le date per scopi drammatici; trad. it. cit., p. 43].



Viertel described their white house with its green roof, standing amidst the subtropical vegetation of Santa Monica Canyon, three minutes walk from the Pacific Ocean [...] (Forty years later, I am standing on the balcony of my home, looking out over the familiar little suburban valley, now so full of my own memories. There, on the street below us, is the Viertel's former home. It is strange to think that I have lived in the Canyon much longer than they did.<sup>743</sup>

La suggestione dell'immagine rende la distanza dal tempo in cui Viertel parlava al giovane Christopher della *west coast* e della casa nella vegetazione subtropicale del Canyon di Santa Monica. Sono passati quarant'anni e quei luoghi prima solo immaginati attraverso le parole del regista sono diventati familiari all'Isherwood narratore dal presente. La revisione del vissuto narrato nelle tappe precedenti si esprime anche nel ritorno sui luoghi del passato e sulla loro rappresentazione letteraria. L'Inghilterra natia, la Berlino della giovinezza e la costa occidentale degli Stati Uniti diventano feticci memorialistici su cui Isherwood misura le metamorfosi del tempo. Il nostalgico appunto che abbiamo tracciato tra le pagine di *Christopher and his kind* anticipa il tono senile di *October* e la riflessione sul *landscape* dei Canyon teatro mitico del *vollendungsroman* isherwoodiano.

Il testo pubblicato nell'80 rappresenta la vita quotidiana dell'Isherwood narratore circoscritta al mese di ottobre del '79. La struttura della narrazione ci riporta ai confini tra diario e autobiografia *tout court*: *October* è la narrazione giorno per giorno di un mese di vita del narratore-personaggio ma presenta l'organicità e la struttura sineddotta tipica dei racconti autobiografici. Isherwood ci introduce nel mondo quotidiano e senile della sua vita a Santa Monica, negli acciacchi di un settantacinquenne, dal «ventre molle» e dalle «gambe insecchite», nell'orrore del «pensionamento» e nella sua convinzione di essere sempre «capace di funzionare in qualche modo», nelle prime avvisaglie di «oncoming senility»:

---

<sup>743</sup> Ivi, pp. 119-120. [Viertel descrisse la loro casa, bianca, con il tetto verde, costruita in mezzo alla vegetazione subtropicale del Canyon di Santa Monica, a tre minuti a piedi dell'oceano Pacifico [...] (Quarant'anni dopo, sono sul balcone di casa mia, e guardo dall'alto la piccola valle suburbana a me tanto familiare, ormai così piena dei miei ricordi. Proprio qui, nella via sotto di noi, c'è la precedente abitazione di Viertel. Mi sembra strano pensare che sono vissuto in questo canyon molto più a lungo di quanto vi siano vissuti Viertel e la sua famiglia); trad. it. cit., p. 135].

Yesterday, Don drove down to Laguna Beach to see Jack and Ray. They gave him a grey tee shirt inscribed with the name of the gymnasium they run: Laguna Health Club. I was pleased with the shirt but complained to Don that its manufacturers had printed Laguna Health Club backwards, by mistake. Don pointed out that the inscription had read backwards to me because I'd been looking at myself wearing in the mirror!<sup>744</sup>

Alla narrazione dei particolari della vita quotidiana e del rapporto coniugale con Don Bachardy si accompagnano ricordi passati e riflessioni sul tempo. La Fine imminente nella veste più angosciata emerge in toni e sfumature simili a quelle che abbiamo ritrovato nel mare saviniano: nel contatto con la natura e con i suoi mutamenti, nella descrizione dei terremoti, delle piogge torrenziali, e degli incendi vissuti che minacciano il paesaggio desolato dei Canyon. Il pensiero corre allora ai luoghi dell'infanzia minacciati dalla stessa forza ineluttabile che accomuna i mutamenti del tempo e della natura:

Worrying like this, I keep remembering Marple Hall, my Family's home in England. After standing for five centuries ruin; not a trace of it remains. And I heard not long ago that Wysberslegh Hall, my birthplace near Marple, has been so badly damaged by weather and neglect than it's probably beyond repair. Must our dear home here be lost, too? It's a child compared with them, not yet sixty years old but full of cracks. I see it as an image of my own unstable body.<sup>745</sup>

---

<sup>744</sup> C. Isherwood, *October*, Los Angeles, Twelvetrees Press, 1981, pp. 28-31. [Ieri Don è andato in macchina a Laguna Beach a trovare Jack e Ray. Gli hanno regalato una maglietta grigia con il nome della palestra che dirigono: Laguna Health Club. La maglietta mi è piaciuta ma mi sono lamentato con Don che la fabbrica avesse stampato per errore Laguna Healt Club alla rovescia. Don mi ha fatto notare che la scritta mi era sembrata alla rovescia perché l'avevo indossata guardandomi allo specchio!; trad. it. di M.P Tosti Croce, *Ottobre*, Milano, Se, 1987, pp. 34-37].

<sup>745</sup> Ivi, p. 48. [In questo clima d'inquietudine, ripenso continuamente a Marple Hall, la mia casa di famiglia in Inghilterra. Dopo essere rimasta in piedi per cinque secoli è stata demolita trent'anni fa perché era diventata una rovina pericolosa. Non ne resta traccia. E non molto tempo fa ho sentito dire che Wysberslegh Hall, il mio natale vicino a Marple, è stato così danneggiato dalle intemperie e dall'incuria che probabilmente non è più recuperabile. Andrà in malora anche questa nostra cara casa? Paragonata a quelle è una bambina, non ha ancora sessant'anni ma è piena di crepe. La vedo come un'immagine del mio corpo; trad. it. cit., p. 56].

L'analisi dei testi ha indicato in che modo i Motivi della Fine mettano in luce un elemento ermeneutico singolare del nostro caso di studio. La prospettiva all'indietro, lo abbiamo detto a più riprese, è una caratteristica canonica e strutturale del racconto autobiografico, un meccanismo narrativo grazie al quale l'immaginario passato e quello presente coincidono nel filtro letterario della retrospezione autobiografica con revisioni e interpretazioni differenti del vissuto rappresentato; come noto, i gradi di coincidenza sono però diversi, le distanze tra i punti di vista presenti e passati eterogenee, la presenza del sistema di idee del narratore spesso mimetizzata tra finzionali e ricostruite prospettive dal basso. Il presente del narratore emerge invece nitidamente nei 'cantucci' metaletterari e nelle porzioni di testo in cui il disegno cronologico dell'autobiografia - di natura, associativa, tematica o lineare che sia - assume le caratteristiche del diario in riflessioni e note sul momento della scrittura. L'analisi dei Motivi della Fine mostra in che modo la produzione multipla di testi autobiografici estenda considerevolmente lo spazio del presente e la riflessione sul momento della scrittura. L'estensione sensibile dello spazio dedicato al presente rispetto alla retrospettiva sul passato indica da un lato la volontà di creare un disegno organico di opere autobiografiche che rappresenti l'intero arco esistenziale della vita reale dell'autore, soffermandosi quindi anche su quegli anni che in un canonico racconto autobiografico resterebbero in secondo piano o servirebbero da filtro ideologico e narrativo per il racconto sul passato; dall'altro l'ossessivo e paradossale tentativo di esorcizzare la morte cristallizzandola in una fine multipla e infinitamente procrastinata. È su questo secondo punto che ci soffermeremo nel paragrafo successivo.

### 3.3.2 Tanatografia d'autore

I Motivi della Fine che abbiamo analizzato nel paragrafo precedente come nostalgia e vecchiaia, quindi come rappresentazione della fine di un tempo passato e dell'avvicinarsi alla fine della vita, hanno mostrato i caratteri titonici dell'autorappresentazione dei nostri autori, condannati allo stesso destino dell'amato di Aurora, resi immortali dalla scrittura ma ciononostante soggetti all'azione del tempo. In questa ultima sezione tematologica dello studio la Fine emergerà anzitutto come morte da un lato paventata e angosciosamente attesa nelle ultime riflessioni autobiografiche, dall'altro esorcizzata nel segno imperituro della letteratura. L'ossessivo riferimento alla morte che rintracceremo soprattutto nelle opere tarde dei nostri autori è strettamente connesso al gioco dialettico tra i vari presenti delle numerose tappe autobiografiche a cui abbiamo fatto più volte riferimento: ogni presente è la fine di un discorso, come punto d'arrivo di un progetto memorialistico, come bilancio finale prima della morte imminente. L'eterogenea tanatografia sfida il paradosso costitutivo del racconto autobiografico: l'impossibile narrazione della morte è esorcizzata con la procrastinazione ossessiva del punto d'arrivo della narrazione. Nel paradigma autobiografico le dinamiche freudiane che Peter Brooks connette magistralmente alla tessitura della trama prendono corpo con caratteri inediti: se l'autobiografia sembra rappresentare icasticamente «la pulsione di morte» e il «desiderio di una estinzione totale»<sup>746</sup> che secondo Brooks accomunano i disegni dell'esistenza e della trama, l'opera paradigmatica dei nostri autori sembra eludere il nulla posto *al di là* della fine della trama e dell'esistenza con un disperato tentativo di narrarla come Palomar «istante per istante»:

---

<sup>746</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 1995, p. 55.

«Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar -, e ogni istante, a descriverlo, si dilata di tanto che non se ne vede più la fine». Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quell'istante muore.<sup>747</sup>

Se il titolo *Automoribundia* sembra anticipare il carattere tanatografico dell'opera, annunciata anche dalla prefazione come la storia di come «ha ido muriendo un hombre»<sup>748</sup>, negli ultimi capitoli il bilancio esistenziale dell'artista da vecchio assume i caratteri di un'epigrafe scritta per la posterità. È un «resumen» che non torna solo sul narrato di *Automoribundia* ma che riflette sull'opera intera del narratore, un ultimo autoritratto fatto di confessioni e manifesti, di ricordi e rivelazioni: il narratore indugia sull'ossessiva legittimazione del narrato come vissuto autentico, «No he ocultado nada»<sup>749</sup>; sulla coscienza della mortalità nella «seguridad que el mundo es antiguo y continua»<sup>750</sup>; sull'equilibrio tra realismo e idealismo, «no perder de vista la realidad y luchar con ella para que respete nuestro ideal», e tra «fantasías e invenciones»<sup>751</sup>; sulla gloria passata per la quale non chiede «la corona de laurel en la frente»<sup>752</sup>; sui vecchi amici che esistono «como fondo de la vida»; sulla sua intera creazione letteraria «He asistido a la creación literaria como a una fiesta de verdad y fantasía, y así sin notarlo se me ha pasado más de medio siglo»; sulla categoria del «que vivió» nella quale sta entrando; sul futuro angoscioso della Spagna e del Sudamerica «Será todo terrible [...], se verán cosas atroces»<sup>753</sup>. Un arazzo dai toni postumi, un manifesto senile che rappresenta in letteratura la riflessione sul tempo e sulla morte che ossessiona Gómez de la Serna negli ultimi anni argentini.

Nell'*Epilogo*, il «sarcófago de libros»<sup>754</sup> costruito nel tempo, parola per parola, si connette ai Motivi della «vida literaria» come «base de la muerte»: lo scrittore pensa, scrive e muore due volte attraverso la letteratura:

---

<sup>747</sup> I. Calvino, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2009, p. 126.

<sup>748</sup> R. Gómez de la Serna, *Automoribundia*, cit., p. 51.

<sup>749</sup> Ivi, p. 743.

<sup>750</sup> *Ibid.*

<sup>751</sup> Ivi, p. 744.

<sup>752</sup> Ivi, p. 746.

<sup>753</sup> Ivi, p. 756.

<sup>754</sup> Ivi, p. 760.

La continuità geológica del vivir humano consiste en echar una capa de vivos sobre una capa de muertos. Perteneceremos al período modernario y después vendrán otros que pertenecerán al postmodernario [...]. Todos llegaremos a estar a «pre» [...]. Que no se rían los hombres futuros de nosotros porque no avanzó nuestro tiempo hasta sus invenciones y mejoras. No tuvimos más remedio que quedarnos en anticuados para que ellos pudiesen nacer y ser más modernos. Yo ya estoy curado de sepulcritis y he llegado a la conclusión consoladora de que «ya es bastante que nos entierren y no nos coman». Entraremos en el reino de los saltamontes desconocidos y que nos dejen tranquilos bajo la tierra que no habla. Los escritores servimos por lo visto más para muertos que para vivos [...]. Todo va descomponiendo el escritor, sobre todo en esta época calamitosa, pero en cuanto ha muerto, aunque no merezca mucho la inmortalidad, se la dedican palabras inmortales.<sup>755</sup>

Siamo a ottanta capitoli di distanza dai toni energici dei discorsi giovanili del Ramón avanguardista contro la letteratura cimiteriale delle generazioni passate, la generazione dei «pre», di coloro che si sono definiti antiquati per rendere i giovani moderni, generazione a cui ora appartiene. La struttura gregueristica del capitolo non lascia spazio ad ampie riflessioni, gli argomenti si affastellano nelle associazioni del narratore che dalla descrizione amaramente umoristica della morte, come mero passaggio di consegne generazionale, di un nuovo che deve sotterrare il vecchio, si collega all'immortalità letteraria e al suo dubbio valore livellante perché da morti tutti sembrano meritare l'immortalità. La tanatografia ramoniana si manifesta nel suicidio autobiografico e letterario del «Yo dimito...Presento mi dimisión» del narratore. Il ragionamento raffinato e profondo delle ultime pagine di

---

<sup>755</sup> Ivi, p. 761. [La continuità geologica del vivere umano consiste nell'aggiungere uno strato di vivi sopra uno strato di morti. Faremo parte del periodo moderno e dopo verranno altri che faranno parte del periodo postmoderno [...]. Tutti arriveremo a stare nel «pre» [...]. Che non ridano di noi gli uomini del futuro se il nostro tempo non sarà avanzato fino alle loro invenzioni e innovazioni. Non abbiamo avuto altra scelta che rimanere antiquati per fare in modo che loro potessero nascere ed essere più moderni. Sono già preparato alla “sepolcrite” e sono arrivato alla conclusione consolatoria che «già è abbastanza che non ci seppelliscano e non ci mangino». Entreremo nel regno delle anonime cavallette, che ci lascino tranquilli sotto la terra che non parla. A quanto pare noi scrittori serviamo più da morti che da vivi [...]. Tutto sta distruggendo lo scrittore, soprattutto in questa epoca calamitosa, ma non appena è morto, sebbene non meriti tanto l'immortalità, gli si dedicano parole immortali; trad. nostra].

*Automoribundia* si conclude con un colpo di teatro tipico del repertorio ramoniano: la coscienza e la storia del narratore sono fissate nell'«edición príncipe» della sua autobiografia. Se qualcuno dubitasse della veridicità e dell'esattezza di quello che dice «¡que le frían un huevo!»<sup>756</sup>.

La struttura autoconfessionale delle *Cartas a mí mismo* si annuncia fin dalle prime lettere come una «fórmula de la llamada final, del aviso bien formulado, del decir adiós como solo se dice adiós en las cartas o cuando al bajar del tranvía nos despedimos del amigo recién encontrado en la plataforma y que sigue viaje»<sup>757</sup>. Se, come conferma Umbral, il tempo è il tema topico della letteratura ramoniana, nelle *Cartas a mí mismo* lo ritroviamo non solo nei toni più scettici, disillusi, rappresentazione letteraria degli anni più duri e solitari della vita argentina, ma anche in una forma letteraria connessa in modo evidente all'addio:

Querido Ramón:

Estoy en situación de auxilio y por eso intento colar esta carta por entre los barrotes de mi prisión. Mi sistema interior está portándose mal, como si no quisiera colaborar conmigo, y eso que he tenido los más conmovedores diálogos con los órganos más íntimos. Parece que están cansados de vivir en la oscuridad – lo extraño es que no se cansen pasados los cinco años-, sin vaga luz ninguna – solo la de la radiografía alguna vez-, porque por más que los médicos llamen luces a los canales de las venas y de las arterias, hasta esas luces se van perdiendo porque se van obturando. ¿No habré divertido bastante a esos órganos escondidos o quizá se han plantado, no sabiendo que el plantarse es peor, porque es su muerte?<sup>758</sup>

L'angoscioso pensiero della morte si presenta con caratteri biologici, concreti. Ramón impreca contro il decadimento fisico, contro gli organi del suo

---

<sup>756</sup> Ivi, p. 763.

<sup>757</sup> R. Gómez de la Serna, *Cartas a mí mismo*, cit., p. 683.

<sup>758</sup> Ivi, p. 687. [Caro Ramón: sono in stato d'esilio e per questo provo a passare questa lettera tra le sbarre della mia prigione. Il mio sistema interiore si sta comportando male, come se non volesse collaborare con me, sebbene abbia avuto i dialoghi più commoventi con gli organi più intimi. Sembra che siano stanchi di vivere nell'oscurità – la cosa strana è che non si stanchino dopo i cinque anni – senza una neppure vaga luce – solo quella della radiografia qualche volta –, perché per quanto i medici portino luce ai canali delle vene e delle arterie, persino questa luce si perde perché si stanno otturando. Non avrò divertito abbastanza questi organi nascosti o forse si sono impuntati, non sapendo che imputarsi è peggio della loro morte?; trad. nostra].

corpo che paiono non voler più collaborare. Nel radiografico ritratto senile emergono le due caratteristiche del canto del cigno ramoniano: da un lato il carattere fisico dell'autorappresentazione che si mantiene anche per le istantanee più malinconiche; dall'altro l'umorismo tipico della narrativa dell'autore spagnolo che riesce a stemperare anche i toni cupi della Fine più imminente.

Nel capitolo *Ya soy un superviviente* di *Nuevas Páginas de mi vida* l'esorcizzazione della morte attraverso la letteratura e la riflessione sulla fine come meccanismo al contempo organico e spirituale coincidono nella *supervivencia* del narratore, «un estado que se va adquiriendo según se va pasando la vida poco a poco», un titolo «que ha sido logrado sin mayores apuros, solo habiendo estado sentados al balcón»<sup>759</sup>. Sopravvivenza biologica ma soprattutto sopravvivenza letteraria:

Llega, sin embargo, un momento en que se siente orgullo de superviviente y procuramos cuidarnos, un poco más para perdurar en ese papel, para poderlo representar mejor, para que haya una distancia entre el pasado y el presente, adentrándonos más en el porvenir, porque así los recuerdos adquirirán más antigüedad.<sup>760</sup>

«Perdurare in ese papel»: l'autorappresentazione immortale della letteratura traccia al contempo la distanza dal passato e il segno indelebile per la posterità. Resistere, perdurare nella letteratura nel «porvenir» di «maldad» e «esclavitud»: è un'esemplarità lontana dai consigli senili di *Automoribundia*. La narrazione di *Nuevas páginas* interroga il senso della storia come maestra di vita: solo i «supervivientes» potranno «contar cómo era el mundo»<sup>761</sup>.

La rappresentazione saviniana della morte pare esprimere lo stesso impulso a «raccontare come era il mondo» e al perdurare nel tempo attraverso la letteratura che abbiamo rintracciato nelle *Cartas* ramoniane. Sebbene il

---

<sup>759</sup> R. Gómez de la Serna, *Nuevas páginas de mi vida*, cit., p. 853.

<sup>760</sup> Ivi, p. 837. [Arriva, tuttavia, un momento in cui percepiremo l'orgoglio del sopravvissuto e proveremo a prenderci più cura di noi stessi, al fine di poter prolungare il nostro ruolo, di poterlo rappresentare meglio, perché ci sia distanza tra passato e presente, addentrandoci maggiormente nell'avvenire, poiché in questo modo i ricordi acquisiranno più antichità; trad. nostra].

<sup>761</sup> *Ibid.*



surrealismo dell'autore si definisca, persino nel periodo di maggiore vicinanza al movimento bretoniano, come surrealismo *ante litteram*, come «supercivismo» che «vuole dare forma all'informa e coscienza all'incosciente»<sup>762</sup>, è proprio nella raffigurazione della morte che si avvicina a uno dei concetti dell'ortodossia surrealista che appare già dal primo Manifesto nella M «profonda»<sup>763</sup> della morte e della memoria. Nei testi saviniani ritroviamo quella che Achille Bonito Oliva ha definito l'immagine della morte «che ha già il suo esorcismo»<sup>764</sup> e della memoria come percorso «che dà il brivido e l'ebbrezza della morte, ma nello stesso tempo esprime il narcisistico attaccamento del soggetto al proprio passato»<sup>765</sup>, concetti nodali delle poetiche surrealiste. Se l'opera di Savinio è visibilmente una «moderna meditatio mortis», così come la definì Salvatore Battaglia, i segni di questa tanatografia appaiono già nella narrativa degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta. Basti pensare i toni “prepostumi” della prefazione ulteriore a *Tragedia dell'infanzia* a cui abbiamo già fatto riferimento nell'analisi delle soglie ai testi saviniani del secondo capitolo di questo studio. Il sapore dell'immortalità echeggia nelle parole del narratore saviniano che voltandosi alle spalle rivede già il passato diventato opera lasciata alla posterità. «Che importa morire» quindi? Nella *Tragedia* saviniana la morte assume i caratteri del narcisistico attaccamento del soggetto al proprio passato definito da Bonito Oliva e non è un caso che nel capitolo *Sul fondo del mare* sia descritta come «supremo bene», «situazione non felice ma inalterabile»<sup>766</sup>. Morte e immortalità si tengono insieme nell'esorcizzazione autobiografica, nell'estremo tentativo di «cercare di vedere fin dove è possibile l'ultima parola, la stazione verso cui tendeva il viaggio»<sup>767</sup>, per dirla con Debenedetti. Nella *Fine cieca* che chiude i racconti di *Achille innamorato* l'immagine dell'autore «seduto sui novecento trenta grammi del

---

<sup>762</sup> A. Savinio, *Prefazione*, in Id., *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011, p. 11.

<sup>763</sup> A. Bréton, *Manifesti del Surrealismo*, trad. it. di L. Magrini, Torino, Einaudi, 1966, p. 36.

<sup>764</sup> A. Bonito Oliva, *Il linguaggio come comportamento mancato: il senso di colpa, la morte, il suicidio*, in F. Menna (a cura di), *Studi sul Surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1977, p. 118.

<sup>765</sup> *Ibid.*

<sup>766</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 112.

<sup>767</sup> G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, cit., p. 71.

suo manoscritto» fornisce un altro tassello dell'ultima parola, o dell'istante per istante calviniano:

*Uomini giocano in riva al mare.  
Silenzio! Col muso lungo. Lui solo si diverte.  
Che ne sappiamo noi di quel suo riso verde?  
Nessuno vede: è l'ora.  
Stagioni calde di ricordi,  
E voi caldi di sangue, o figli, o madri, addio!  
Della mia ombra non vi fidate: oscuro faro.  
Il cuore pulsa, pulsano le ore. La mia bandiera.  
Alta risquilla sul tetto dell'assente.*

*Chi chiama?  
Cade la cadenza.  
L'assente non sente.  
Chi chiama?*

#### UNA VOCE

«Si chiude!».

Gli spettatori si aggirano per la casa senza porte. Lieti in principio di cambiare aria. Preoccupati poi di non trovare l'uscita. Disperati in fine di vedersi chiusi per sempre in questo libro. Perché da questo libro nessuno esce: nessuno «può» uscire.<sup>768</sup>

È un finale epico che richiama l'invocazione proemiale alle muse e la musicalità del racconto annunciata dal sottotitolo. *Il gradus ad Parnassum* si completa con una chiusura poetica nella quale alla fine delle ore e delle «stagioni calde dei ricordi» si oppongono i novecento trenta grammi di opera che li racconta rendendoli imperituri. Il «Si chiude» teatrale assume allora una valenza simbolica rilevante: a chiudersi non è un canonico sipario ma le pagine del libro stesso, una casa senza porte dalla quale nessuno può uscire né tantomeno l'autore. La marmorizzazione letteraria è totale, dell'autore reale non resterà che un'ombra, oscuro faro di cui non fidarsi e una bandiera alta sul tetto dell'assente.

---

<sup>768</sup> A. Savinio, *Fine cieca*, in Id., *Achille innamorato*, cit., pp. 211-212.

Come già accennato in precedenza, la riflessione saviniana sul tempo e sulla morte è tra i Motivi portanti dei racconti di *Casa «la Vita»*. La prefazione al testo, uno dei tasselli più apprezzati dell'opera saviniana, è, come detto, una postfazione tardiva o meglio, una guida a posteriori di *Narrate, uomini la vostra storia*. *Casa «la Vita»* ritorna sul *leitmotiv* dei quindici medaglioni biografici del testo del '42, su quella «morte lavorata a opera d'arte» che attraverso personaggi e narrazioni, autobiografiche o finzionali, indugia sulla riflessione topica della letteratura saviniana: sulla Fine come morte, sulla sua rappresentazione letteraria, sulla sua esorcizzazione attraverso l'autobiografia.

Morte lavorata ad opera d'arte è certamente quella di Aniceto, protagonista del racconto *Casa «la Vita»* che chiude, assieme alla “variante” acclusa, la raccolta eponima. È di certo il campione testuale che più tende al polo finzionale di quel territorio tra finzionalità e documento con cui ci siamo confrontati finora sebbene Savinio fornisca quegli altri elementi di identificazione a cui fa riferimento Gasparini: se Aniceto è uno degli pseudonimi, o meglio eteronimi, che tornano sistematicamente nella narrativa saviniana, il personaggio di Ruggero, il nome del figlio dell'autore reale, non lascia dubbi al fatto che la famiglia Aniceto sia in qualche modo la famiglia Savinio. Sono le immagini oniriche e surreali a far slittare i gradi della narrazione verso la finzionalità. Aniceto parte imbarcandosi sul «Verbanò» staccandosi dalla «terra, dalla vita, dalle cose naturali e buone»<sup>769</sup>. L'entusiasmo che lo rapisce, la «grande fiducia», «il fiato di un grande destino»<sup>770</sup>, lo porta alla villa che è «più che una villa», una «casa alta a più piani, tutta illuminata»<sup>771</sup>, che, nell'appendice *Variante di «Casa “La Vita”»*, si rivelerà essere un simbolico luogo memorialistico in cui il suono di un violino, che accompagnerà il protagonista nel compimento del suo destino, piano su piano, non sarà altro che il Motivo preferito da Zio Gustavo, il violinista che dal bagno, con Aniceto in camera, attaccava a cantare «per nascondere certi rumorini...»<sup>772</sup>.

I Motivi della morte «lavorata come opera d'arte» incontrano anche in questo racconto quel desiderio di estinzione totale insito nella trama letteraria

---

<sup>769</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita»*, in Id., *Casa «la Vita»*, cit., p. 296.

<sup>770</sup> Ivi, p. 298.

<sup>771</sup> *Ibid.*

<sup>772</sup> A. Savinio, *Variante di «Casa “La Vita”»*, in Id., *Casa «la Vita»*, cit., p. 325.

che nel nostro sistema di testi assume caratteri rilevanti. Tra ricordi e reminiscenze, che prendono forma nelle stanze della villa, il Motivo «tanto ripetuto» arriva al termine: «un nuovo motivo comincerà sull'altra pagina, forse una pagina bianca».<sup>773</sup> Il narratore palesa la relazione analogica tra il Motivo del violino e la trama latente della vita: entrambi trovano estinzione nella pagina letteraria. Oltre la pagina di *Casa «la Vita»* per Aniceto c'è la nave «che naviga un mare sconfinato sotto un cielo buio», la «nave della morte sul mare dell'eternità»<sup>774</sup>. Nella *Casa «la Vita»* gli inquilini vanno e vengono, Aniceto va e Ruggero «continuazione fisica di Aniceto» «entra nella Casa sicuro di sé»,

lo sguardo dritto e comincia a esplorare le camere illuminate e deserte nelle quali rimangono i segni vivi, caldi, palpitanti degl'inquilini che sono appena usciti. Viva il principe Ruggero!<sup>775</sup>

Nelle camere illuminate della grande casa che è la vita i segni vivi, caldi e palpitanti degli inquilini appena usciti restano come orme per la posterità. Anche nei testi saviniani l'immortalità raggiunta attraverso i «segni» dell'arte si collega alla morte come passaggio generazionale. Se nei testi di Gómez de la Serna e nell'«echar una capa de vivos sobre una capa de muertos» che abbiamo estrapolato da *Automoribundia*, a prevalere sono i toni cupi dell'umorismo ramoniano, in Savinio il passaggio tra le generazioni è anzitutto un rito iniziatico che proclama l'avvento del nuovo e la nostalgica e romantica dipartita del vecchio.

È una sfumatura del Motivo che non ritroviamo invece nei testi di Leiris. Anche per l'autore francese i Motivi della Fine mettono in evidenza il valore esistenziale dell'atto autobiografico che rappresenta in numerosi luoghi lo strenuo tentativo di rappresentare la vita fino all'ultimo respiro. Tuttavia per Leiris e per il suo sistema di testi le condizioni dell'istante per istante calviniano non restano solo in forma di immagini tematologiche o di riflessioni metaletterarie ma paiono condizionare la struttura stessa della narrazione con alcuni dei meccanismi topici della scrittura leirisiana che Lejeune ha definito: «procédés de délai» o «struttura sospensiva». Come conferma Nathalie

---

<sup>773</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita»*, cit., p. 311.

<sup>774</sup> A. Savinio, *Variante di «Casa «la Vita»*», cit., p. 326.

<sup>775</sup> *Ibid.*

Barberger, l'ossessione della morte è il «véritable leitmotiv»<sup>776</sup> dell'opera leirisiana come «conjunction de la disparition définitive, stratégie pour la différer»<sup>777</sup>. Questa strategia del ritardo o del differire poggia senza dubbio sulle caratteristiche novecentesche della trama narrativa: Leiris esalta la nuova «manipolazione del tempo»<sup>778</sup> che secondo Scholes e Kellogg caratterizza le tendenze centrifughe della trama novecentesca. Le digressioni, le acute associazioni tra ricordi e l'ossessiva riflessione metaletteraria sono allora gli strumenti per dilatare il tempo del discorso e di conseguenza rendere simbolicamente infinito il tempo della storia. Fine della vita. Fine dell'autorappresentazione. Dilatazione narrativa dell'ultimo istante immortalato in letteratura. L'opera autobiografica leirisiana appare allora tutta, in qualche modo, come una composita tanatografia che già nei primi volumi della *Règle* mostra i suoi tratti più ossessivi.

Nel capitolo *Dimanche di Biffures*, il tempo dilatato della domenica, «journée vide», «journée creuse», giorno in cui più che mai ci si trova «en face d'eux-mêmes»<sup>779</sup>, innesca un intenso ragionamento sull'esistenza che dalle scelte di vita di Michel, a cui abbiamo fatto riferimento nell'analisi dei Motivi della formazione, arriva alle immagini «en réduction de la mort et du néant»<sup>780</sup>. Il vissuto e il narrato si tengono stabilmente nella rappresentazione leirisiana in cui l'azione della morte e del nulla, segni di un vissuto doloroso, paiono annullarsi nella cristallizzazione letteraria del narrato:

Il semblerait, tout bien considéré, que quand j'écris c'est surtout au temps lui-même que j'en veux, soit que j'essaie de rendre compte de ce qui se passe en moi dans le moment présent, soit que je ressuscite des souvenirs, soit que je m'évade dans un monde où le temps, comme l'espace, se dissout, soit que je veuille acquérir une sorte de fixité – ou d'immortalité – en sculptant ma statue (vrai travail de Sisyphe, toujours à recommencer). Qu'il soit celui de mon existence même ou celui du calendrier (que ponctuent dimanches et jours fériés), qu'il soit

---

<sup>776</sup> N. Barberger, *Michel Leiris, l'écriture du deuil*, cit., p. 95.

<sup>777</sup> *Ibid.*

<sup>778</sup> R. Scholes, R. Kellogg, *La natura della narrativa*, trad. it. di R. Zelocchi, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 297.

<sup>779</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 172.

<sup>780</sup> *Ibid.*

fresque historique ou galerie de ma vie privée, c'est toujours avec lui que j'ai maille à partir, écrasé que je suis par la crainte de la mort[...].<sup>781</sup>

I tasselli dell'arazzo autobiografico leirisiano si condensano nel passo appena citato: l'autorappresentazione come monumento imperituro, una statua scolpita per acquisire una sorta di fissità, di immortalità; la lotta contro il tempo nella narrazione dell'esistenza istante per istante dal presente ai ricordi del passato; i meccanismi di sospensione tipici della trama leirisiana nella dissolvenza del tempo e dello spazio nella fissità letteraria; infine la reiterazione dell'atto autobiografico emblemizzato magistralmente nelle fatiche di Sisifo.

Ivos Margoni ha evidenziato in che modo nell'opera leirisiana l'ossessivo ritorno dell'immagine della morte si accompagna in numerosi luoghi alla riflessione sulla «infinita e metafisica debolezza»<sup>782</sup> della macchina testuale, ovvero al vacillamento del progetto autobiografico a cui abbiamo fatto più volte riferimento. *Fourbis*, terzo tomo della *Règle*, è certamente l'opera in cui i due Motivi sembrano fondersi:

Avec ce livre – où rêveries exotiques pas plus que souci d'un mieux-être social n'empêchent que je me réembarque, sans méconnaître que de plus en plus il trouve sa fin en lui et, peu à peu éclipant mes autres préoccupations, devient raison de vivre quand il visait, originellement, à être moyen de m'éclairer pour une conduite plus cohérente de ma façon de vivre – la course folle que je mène (galop de rêve qui se galop sans bouger) n'est-elle pas «course à la mort»? Même si ce livre, arrivé a son terme, aboutissait à une découverte, cela sans doute se ferait si tard que je n'aurais plus le combien d'années je resterai capable de tout tirer ainsi de ma mémoire, comme à la force des bras!<sup>783</sup>

---

<sup>781</sup> M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 227. [Tutto sommato, pare che scrivendo io affronti il tempo in sé, sia che cerchi di render conto di quanto mi accade al momento presente, sia che resusciti ricordi, sia che evada in un mondo dove il tempo, come lo spazio, si dissolve, sia che intenda acquistare una sorta di fissità – o di immortalità – scolpendo la mia statua (vera fatica di Sisifo, da ricominciare sempre a capo). Che sia quello della mia esistenza o quello del calendario (che domeniche e giorni festivi scandiscono), che sia affresco storico o galleria della mia vita privata, sempre con il tempo ho a che fare, oppresso come sono dal timore della morte [...]; trad. it., cit., pp. 221-222].

<sup>782</sup> I. Margoni, *Duplicità di Michel Leiris*, cit., p. XXII.

<sup>783</sup> M. Leiris, *Fourbis*, cit., pp. 296-297. [Con questo libro – né le fantasticherie esotiche né il pensiero di un maggior benessere sociale mi impediscono di imbarcarmi di nuovo in una simile impresa, sebbene non mi nasconda che il libro trova sempre di più il suo fine in se stesso:

Il vacillamento del primigenio progetto autobiografico, oltre a esprimere quella debolezza dell'impianto narrativo che Margoni ha acutamente evidenziato, riporta la riflessione leirisiana sulla connessione tra pulsione della morte e trama letteraria da cui siamo partiti: il libro che tendeva in origine a essere mezzo di illuminazione per una diversa condotta di vita si è trasformato in un atto fine a se stesso, un affannoso percorso che somiglia a una corsa contro la morte; morte paventata, morte rappresentata, morte paradossalmente esorcizzata. In *Frêle Bruit* il narratore guarda nuovamente al progetto autobiografico e all'opera intera della quale sembra tracciarne una fine, labile come tutte le fini leirisiane: attraverso l'affastellarsi di immagini, di varia materia memorialistica, di fasi esistenziali che compongono questo immenso «poème» o questa «Florilège» fatta di «melangements» di tempi e di «points de vue» multipli avrà acquisito infine «un œil d'éternité»?

Nei testi di Christopher Isherwood i Motivi della fine che analizziamo in questo paragrafo presentano tratti differenti rispetto alle costanti che abbiamo rilevato negli altri autori. La fine come rappresentazione letteraria dell'angoscia e del timore per la morte non assume nei testi isherwoodiani i caratteri concreti, fisici e umoristicamente materialisti di Gómez de la Serna, né le sfumature cupe e nichiliste di Leiris. L'azione cristallizzante dell'opera autobiografica è lontana dalle agognate immortalità cui abbiamo fatto riferimento in precedenza.

I Motivi della morte attesa e paventata sembrano invece assumere caratteri più vicini alla nostalgia saviniana per il passaggio delle generazioni che abbiamo rilevato in *Casa «la Vita»*. Sono Motivi che tornano nell'opera isherwoodiana e che ritroviamo anche in opere più giovanili come in *Goodbye to Berlin*:

---

eclissando a poco a poco le mie altre preoccupazioni, esso si fa ragione di vita, mentre originariamente tendeva ad essere per me un mezzo di illuminazione in vista di una più coerente linea di condotta nel mio modo di vivere – la corsa forsennata che sto compiendo (come un galoppo in sogno, quando si galoppa senza muoversi) non è forse una «corsa verso la morte»? anche se, giunto al suo termine, questo libro sfociasse in una scoperta, probabilmente ciò accadrebbe così tardi che non avrei più il tempo per approfittarne. E non so neppure per quanti anni sarò ancora in grado di estrarre tutto dalla mia memoria, come ora sto facendo, quasi a viva forza!; trad. it., cit., p. 13].

Where are lodgers now? Where, in another ten years, shall I be myself? Certainly not here. How many seas and frontiers shall I have to cross to reach that distant day; how far shall I have to travel, on foot, on horseback, by car, push-bike, aeroplane, steamer, train, lift, moving-staircase and tram? How much money shall I need for the enormous journey? How much food must I gradually, wearily consume on my way? How many pairs of shoes shall I wear out? How many thousands of cigarettes shall I smoke? How many cups of tea shall I drink and how many glasses of beer? What an awful tasteless prospect! And yet – to have to die...

<sup>784</sup>

La morte emerge quindi anzitutto come nostalgica riflessione sul passaggio del tempo cui abbiamo fatto riferimento in precedenza ma si inserisce in una costante tematica più ampia legata ad una costante morfologica precisa : la morte e l'angoscia del passaggio del tempo sono sempre in qualche modo connessi alla storia e ai suoi potenziali mutamenti; i futuri possibili vengono descritti attraverso prolessi di cui il narratore dal presente sa già la risoluzione. L'Isherwood narratore sa di certo cosa accadrà al Christopher personaggio nei successivi dieci anni e il cambiamento che la storia imporrà alla sua vita e a quella degli altri protagonisti. La morte è per Isherwood il limite ultimo dell'azione del futuribile e dei meccanismi della storia stessi. È una sfumatura molto particolare del Motivo che qui analizziamo e che ritroviamo anche nelle opere più tarde nonostante la fisionomia del narratore implicito sia notevolmente differente. Anche in *October* nonostante il narratore ci comunichi continuamente del suo stato precario di anziano in serena attesa della morte, è lo stretto raggio del futuribile a dare il senso della fine della vita più che uno stato di decadenza fisica o mentale. Nelle pagine del 26 ottobre la descrizione dell'incontro con Peter Viertel, figlio del Berthold, regista immortalato in *Prater Violet*, mette a confronto due bagagli memorialistici differenti legati a uno stesso luogo: Santa Monica e la *west coast* sono i luoghi della gioventù per

---

<sup>784</sup> C. Isherwood, *Goodbye to Berlin*, cit., p. 248, 249 [Dove sono tutti quei pigionanti, adesso? E dove sarò io, fra dieci anni? Certo non qui. Quanti mari e quante frontiere dovrò attraversare per raggiungere quel giorno remoto? Quanto lontano dovrò viaggiare, a piedi, a cavallo, in automobile, in bicicletta, in aeroplano, col vaporetto, il treno, l'ascensore, le scale mobili e il tram? Quanto denaro mi servirà per questo immenso viaggio? Quanti cibi dovrò consumare, un pasto dopo l'altro, noiosamente, lungo la mia strada? Quante migliaia di sigarette fumerò? Quante tazze di tè berrò e quanti boccali di birra? Che prospettiva atroce e insulsa! E tuttavia – dover morire; trad. it. cit., p.18].



Viertel emigrato con la famiglia nel 1928, i luoghi del suo esordio letterario, *The Canyon*, mentre rappresentano per Isherwood «the scene of his ending», «il focolare a cui è approdato dopo tanto vagabondare»<sup>785</sup>. Se per Viertel è ancora il tempo di domandarsi quando finirà la sua giovinezza, e per quanto tempo potrà ancora sciare, nuotare o ballare, per Isherwood i timori per il futuro «can't reach far» perché il tempo che gli resta è ormai esiguo. La morte emerge come detto nell'azione limitata del futuro potenziale, delle scelte per un destino che sta inesorabilmente compiendosi. L'umile felicità che riempie il narratore solo per il fatto di «avere un altro libro da scrivere» ci porta ai Motivi della Fine come conclusione dell'opera autobiografica.

Come detto, nei testi di Isherwood non ritroviamo il costante riferimento alla posterità e quell'ossessivo tentativo di narrare la vita fino all'ultimo istante. Scrivere l'ultimo libro della vita e continuare a scrivere fino alla fine dei giorni non richiama quel desiderio di estinzione totale che abbiamo citato da Brooks. Se un obbiettivo postumo c'è, nell'Isherwood autore reale espresso attraverso i numerosi narratori autobiografici, è quello di consegnare alla posterità un'autorappresentazione più fedele possibile alla realtà. Non è un caso che nell'idea della *autobiography of my books* che Isherwood descrive tra le pagine di *Kathleen and Frank* come progetto non andato in porto, tornare sull'opera intera equivale a rivedere attraverso le numerose tappe autobiografiche il rapporto tra vissuto e narrato per costruire un discorso che sia più oggettivo possibile. In un'intervista apparsa nel numero 57 di «The Paris Review» Isherwood torna sul progetto: «thought I would describe the principal subjects in my books and point out that every writer has certain subjects that they write about again and again, and that most people's books are just variations on certain themes»<sup>786</sup>. Tornare sui propri testi e rileggerli come un sistema autobiografico legato a un unico referente reale equivale anche scandagliare il narrato nelle sue costanti e varianti tematiche. La Fine si presenta quindi come ultimo tentativo di lasciare alla posterità un'autorappresentazione quanto più possibile autentica ma anche una qualche 'cronistoria' dei propri testi nello strenuo tentativo di renderli tutti in qualche modo un'opera unica.

---

<sup>785</sup> C. Isherwood, *October*, cit., p. 72.

<sup>786</sup> W.I. Scobie, *Christopher Isherwood, The Art of Fiction No. 49*, «The Paris Review», 57 (1974).

#### 4. Tendenze del paradigma

Nella presente e ultima parte dello studio le premesse euristiche e il quadro teorico delineato nel primo capitolo torneranno a essere discusse alla luce del lavoro analitico sulle campionature dei testi condotto nei due capitoli precedenti. Se nella prima parte del lavoro la delimitazione dei *campi di forze* teorici e critici era atta a una circoscrizione dell'oggetto di studio e del metodo adottato, le coordinate che proveremo a fornire nelle pagine che seguono avranno un duplice obbiettivo: da un lato tornare sulle tendenze più rilevanti del caso di studio, comprovandone la valenza euristica alla luce del complesso e vasto quadro di costanti e varianti - morfologiche e tematologiche - tracciato nelle pagine precedenti; dall'altro vagliare la posizione del nostro lavoro all'interno del panorama critico più recente. Le pagine che seguono ci portano quindi alle maglie più ampie del discorso che abbiamo provato a tessere sul genere autobiografico, un discorso tutt'altro che esaustivo e che di certo non prevede conclusioni definitive.

#### 4.1 In prospettiva

Sebbene i due capitoli precedenti abbiano stretto il raggio d'azione del nostro discorso all'analisi ravvicinata dei testi, i modi d'invenzione e i contesti dei singoli autori non si sono solo intersecati alle linee orizzontali di una loro analisi comparata, ma anche alle tracce delle questioni e delle prospettive teoriche da cui siamo partiti e attraverso le quali abbiamo provato a costruire il nostro ragionamento sul genere autobiografico. Alla nostra prospettiva e alle nostre questioni si dovrà quindi ritornare per comprendere in modo chiaro il valore delle tendenze rilevate dall'analisi dei testi e, più in generale, per rivedere il piano del nostro lavoro. Sarà utile allora tornare a Claudio Guillén e in particolare alle sei prospettive che lo studioso spagnolo propone come sei principi differenti per la classificazione e la riflessione sui generi, per meglio circoscrivere la natura del nostro discorso sull'autobiografia e contestualizzarla nelle tassonomie dei discorsi possibili sui generi letterari.

Il nostro modo di procedere con strumenti teorici e critici eterogenei avvicina il nostro discorso a molte delle caratteristiche delle prospettive di Guillén. Il nostro lavoro ha di certo fatto riferimento a quella tipologia di studi che secondo lo studioso spagnolo osserva i generi «storicamente»<sup>787</sup>, ovvero prendendo in considerazione l'evoluzione di modelli e paradigmi nel tempo: si pensi ad esempio alle questioni di storicizzazione affrontate nel primo capitolo, partendo dal seminario sorboniano del 1975, o al confronto tra l'autobiografia iniziatica premoderna e la sua evoluzione nel modello di genere che conosciamo a partire dalle *Confessions* di Rousseau; si pensi ancora al paradigma novecentesco dell'autobiografia e alle significative alterazioni che abbiamo definito e ricercato nelle costanti morfologiche e tematologiche dei testi rispetto al modello ottocentesco a «campitura totale».

Non sono assenti dal nostro discorso dei livelli di analisi che rimandano alla prospettiva che Guillén definisce sociologica, livelli di analisi che riproducono

---

<sup>787</sup> C. Guillén, *L'uno e il molteplice*, cit., p. 171.

sia il carattere 'istituzionale' dei generi - prodotto di *campi* differenti (Bourdieu), o di modelli strutturali diversi (Lázaro Carreter)<sup>788</sup> -, sia i contesti dell'opera - quelle «periferie» e quei «condizionamenti»<sup>789</sup> che lo studioso spagnolo sembra scartare: e infatti, in alcuni luoghi del nostro lavoro è stato fondamentale il riferimento al genere autobiografico come istituzione, alle sue leggi, ai suoi campi «letterari» e soprattutto l'esame di un ipotetico modello che gli autori interpretano e modulano nelle numerose tappe autobiografiche. In questa prospettiva si pensi al confronto con le definizioni di autobiografia o con le caratteristiche dei singoli sottogeneri della letteratura del sé, o ancora al paradigma di forme legate all'autobiografia proposto dai nostri autori –; in altre sezioni invece è stato necessario un riferimento, seppure poco analitico e articolato, ai contesti e ai condizionamenti che veicolano l'autorappresentazione letteraria rintracciati tra le soglie del testo e gli apparati intertestuali e metatestuali.

Gli stessi dispositivi prefativi e gli stessi luoghi in cui abbiamo ricercato da un lato elementi essenziali per comprendere l'identità del genere letterario del testo, dall'altro le caratteristiche e i legami tra le tessere del sistema costruito dai nostri autori, sono i livelli di analisi in cui l'osservazione nostra del genere sembra andare verso la prospettiva che Guillén definisce pragmatica, quella che osserva i generi letterari dal punto di vista del lettore e degli orizzonti d'attesa ovvero dalla loro ricezione; prospettiva che abbiamo interpretato nelle varie e molteplici stipulazioni di quelli che citando Orlando e Lejeune abbiamo definito patti col lettore.

Le due prospettive che secondo Guillén ci permettono di osservare i generi «Logicamente» e «Comparatisticamente»<sup>790</sup> pertengono entrambe all'impostazione metodologica e all'oggetto di studio del presente lavoro. Alla prospettiva logica, legata al principio secondo il quale «il genere opera principalmente come modello mentale»<sup>791</sup> ed emblemizzata dall'ibrido dei «genera mixta»<sup>792</sup>, è sicuramente legato il nostro oggetto di studio che mette in

---

<sup>788</sup> Guillén fa riferimento a P. Bourdieu, *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'Agir, 2001 e F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1979.

<sup>789</sup> Ivi, p. 175.

<sup>790</sup> Ivi, pp. 180-181.

<sup>791</sup> *Ibid.*

<sup>792</sup> *Ibid.*

rilievo uno spazio di genere articolato, compreso tra i margini finzionali e documentali dell'autobiografia; non è un caso che tra gli esempi di un'applicazione affidabile di questa prospettiva Guillén si rifaccia alle quattro forme di prosa finzionale che Northrop Frye elenca nel quarto saggio di *Anatomy of criticism*, «i quattro fili principali»<sup>793</sup> che costituiscono e tengono unita la forma della *fiction*; romanzo, *romance*, menippea e, quello che più ci riguarda, confessione:

Dopo Rousseau – anzi, nello stesso Rousseau – la confessione sconfina nel romanzo e tale mescolanza produce l'autobiografia di carattere immaginario, il *Künstler-roman*, e altre forme affini. Non vi è alcun motivo letterario per cui il soggetto di una confessione debba essere sempre l'autore stesso: confessioni drammatiche sono state inserite nel romanzo almeno sin dai tempi di *Moll Flanders*. La tecnica del «flusso della coscienza» permette una più intima fusione delle due forme, ma anche quando essa viene applicata, le caratteristiche peculiari della forma della confessione emergono distintamente.<sup>794</sup>

Il passo di Frye, oltre a chiarire in che modo l'oggetto del nostro studio sia simile a quelle forme letterarie miste che Guillén indica come esemplari dello statuto 'logico' dei generi in quanto prodotti di modelli mentali multipli, riprende anche un aspetto fondamentale del metodo attraverso il quale si esamina l'autobiografia in questa sede: il considerare l'autobiografia come finzione e documento allo stesso tempo, come discorso inserito nelle diverse fila della *fiction* ma anche come forma autonoma che emerge «distintamente».

È di certo tautologico definire le affinità dalla maniera nostra di guardare al genere autobiografico con la prospettiva che Guillén definisce comparatistica, essendo tutto questo studio impostato su un esame «necessariamente comparativo»<sup>795</sup> di un genere, esame che paga però i costi di quel «lusso», o quella «povertà» che lo studioso spagnolo critica al comparatista che voglia fermare la sua analisi di genere limitandosi a poche letterature dell'Europa occidentale, costi pagati nell'obiettivo primario di valorizzare le profonde

---

<sup>793</sup> N. Frye, *Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 2000, p. 422.

<sup>794</sup> Ivi, p. 415.

<sup>795</sup> C. Guillén, *L'uno e il molteplice*, cit., p. 181.

affinità tra le produzioni autobiografiche degli autori e il caso di studio che compongono.

Il carattere miscelaneo dei ferri del mestiere e dei metodi critici a cui abbiamo fatto riferimento e l'andamento da principio poco radicale del nostro discorso teorico emergono dalle numerose affinità che lo studio presente mostra con visioni teoriche così differenti. Ciononostante è alla quarta delle prospettive, quella che guarda i generi «strutturalmente»<sup>796</sup> – trattata non a caso per ultima –, che il nostro studio sembra legato in modo epidermico. Una prospettiva affine alle teorie dello strutturalismo e alla mutuaione dei dettami saussuriani negli studi della letteratura; se da questa prospettiva il genere è anzitutto la «parte di un insieme»<sup>797</sup>, il prodotto «di possibili scelte», di «alternative», di «correlazioni», e delle selezioni particolari che gli autori fanno nello «spazio ideale dei modelli»<sup>798</sup> della loro epoca, il nostro caso di studio e il metodo seguito nell'analisi e nella ricerca critica su di esso sono profondamente conformi a questa prospettiva per i motivi che seguono, motivi a cui abbiamo fatto più volte riferimento ma che sembra opportuno riprendere prima di continuare il nostro discorso: i numerosi testi autobiografici dei nostri autori forniscono una campionatura rara di «possibili scelte», «alternative» e «correlazioni» rispetto al canone del genere autobiografico; lo studio comparato di queste differenti ed eterogenee morfologie e tematiche dell'autobiografia permette un taglio euristico particolare per sondare il genere nel complesso rapporto con l'ampio campo della letteratura del sé, della fiction e della letteratura documentaristica.

Abbiamo letto le scritture autobiografiche di Gómez de la Serna, Isherwood, Leiris e Savinio come paradigma mutuando il concetto di *spazio autobiografico* coniato da Lejeune e inclinandolo proprio su quella prospettiva di ricerca che osserva i generi letterari strutturalmente, come selezioni e soluzioni di un sistema organico. L'esame analitico dei testi ha mostrato in che modo il nostro paradigma sia in linea con quei modelli teorici che nel considerare il rapporto tra la realtà e le forme letterarie immaginano, citando Mazzoni «che la totalità sia immanente in ciascuna delle sue maniere d'essere e

---

<sup>796</sup> Ivi, p. 178.

<sup>797</sup> *Ibid.*

<sup>798</sup> 180

che ogni piano del reale esprima un aspetto dell'intero»<sup>799</sup>, quello che Jameson definisce per l'appunto come «paradigma strutturale». Come premesso nell'introduzione, sebbene il nostro lavoro non si spinga verso un'analisi dei rapporti tra le «forme di vita» e i giochi linguistici del genere autobiografico – cosa che invece fa magistralmente, per il romanzo, lo studio di Mazzoni da cui abbiamo tratto la definizione di paradigma strutturale –, il campo di forze che lega il centro e le periferie, le linee orizzontali e verticali, la totalità e le particolarità del nostro sistema di testi è molto vicino a questo modello teorico.

---

<sup>799</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 365.

## 4.2 Questioni di genere parte seconda

Nel quadro teorico e critico descritto nel primo capitolo abbiamo delineato le coordinate del campo d'azione del nostro studio soffermandoci in particolare: sulla circoscrizione di un oggetto ostico come il genere autobiografico attraverso il confronto tra definizioni eterogenee e con le caratteristiche dei sottogeneri a essa più affini; sui rapporti tra l'autobiografia e il romanzo, dimostrando quanto questi siano e siano sempre stati profondi e biunivoci; sulla delimitazione dei margini cronologici entro cui ci siamo mossi, fornendo una sinottica descrizione del contesto letterario novecentesco e in particolare di quei cambiamenti di immaginario che più hanno contribuito a una mutazione sostanziale dei connotati del genere autobiografico. Nel primo capitolo è stato però fondamentale il riferimento alla riflessione teorica e critica che ha interessato il genere autobiografico nella seconda metà del Novecento e a quello che abbiamo indicato come uno dei momenti nodali di quella riflessione, ovvero il seminario tenutosi a Parigi nel 1975. Come detto, gli interventi e le accese discussioni dei partecipanti consegnano agli atti materiale prezioso per comprendere alcune delle questioni più spinose dibattute in quegli anni.

Le posizioni teoriche sostenute negli interventi del seminario si dirigono essenzialmente verso i due poli che avrebbero attratto la maggior parte delle ricerche negli anni successivi: i concetti di *Design* e *Truth*, disegno e verità, che il titolo dello studio pionieristico di Roy Pascal definisce nel 1960<sup>800</sup>. Per lo studioso francese l'autobiografia è sondabile attraverso due livelli di ricerca: da un lato le forme, le strutture e l'artisticità del disegno letterario, dall'altro la capacità mimetica, l'autenticità e la referenzialità della rappresentazione autobiografica del mondo. È sufficiente far riferimento ai numerosi contributi pubblicati dopo il '60 per capire come Pascal inauguri un nuovo e problematico

---

<sup>800</sup> R. Pascal, *Design and truth in autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.



modo di vagliare il genere autobiografico: i lavori di Hart<sup>801</sup>, Howart<sup>802</sup>, Starobinski, Renza<sup>803</sup>, Sturrock<sup>804</sup>, Bruss, Fleishman<sup>805</sup> e Gunn<sup>806</sup> e l'ottimo collettaneo edito da James Olney nel 1980, nonostante partano da prospettive critiche differenti, sembrano tutti, in qualche modo, interessarsi sia alle caratteristiche estetiche dell'autobiografia, quali lo stile, le tecniche e le forme narrative, sia all'ontologia del genere e dei suoi limiti, partendo dalle questioni della referenzialità e dell'autenticità del mondo narrato. Gli studi elencati testimoniano del graduale incremento dell'interesse per i codici retorici e per i meccanismi artistici dell'autobiografia, ciononostante l'attenzione al carattere fattuale e referenziale del racconto di sé resta la *condicio sine qua non* per ogni discorso sul genere fino alla svolta decostruzionista:

[...] in our enlightened day is easily associated with the dark ages of autobiography studies when the presumed model of reading was governed by a simplistic notion of the nature of autobiographical truth. Those were the days when autobiography was ranged along with biography and history as one of the artless literatures of fact. Since then, in the last twenty years, the pervasive initiative has been to establish autobiography as an imaginative art, with special emphasis on its fictions. This shift in perspective from fact to fiction has been accompanied by the poststructuralist critique of the concept of the self (autobiography's principal referent) and of the referential possibilities of language.<sup>807</sup>

---

<sup>801</sup> F. Hart, *Notes for an anatomy of modern autobiography*, in «New Literary History», I, 3 (1970), pp. 485-511.

<sup>802</sup> W. Howarth, *Some principles of autobiography*, in J. Olney (a cura di), *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 84-114.

<sup>803</sup> L.A. Renza, *The veto of imagination: a theory of autobiography*, in J. Olney, *Autobiography: essays theoretical and critical*, cit., pp. 268-295.

<sup>804</sup> J. Sturrock, *The new model autobiographer*, in «New Literary History», IX, 1 (1977), pp. 51-64.

<sup>805</sup> A. Fleishman, *The language of autobiography*, Berkley, The University of California Press, 1983.

<sup>806</sup> J. Gunn, *Autobiography: the poetics of experience*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1982.

<sup>807</sup> P.J. Eakin, *Touching the world. Reference in autobiography*, cit., p. 29. [...] Nel nostro illuminato presente viene facilmente associato agli anni oscuri degli studi sull'autobiografia, quando il presunto modello di lettura era regolato da una nozione semplicistica della natura della verità autobiografica. Quelli erano i giorni in cui l'autobiografia veniva schierata, con biografia e storia, tra le naturalistiche letterature dei fatti. Da allora, negli ultimi vent'anni,

Eakin sintetizza il percorso e i poli di interesse degli studi sul genere autobiografico fino all'anno di pubblicazione di *Touching the world*. Se nei contributi prima elencati, e quindi tra gli anni Sessanta e Settanta, i poli di *design and truth*, in gradazioni differenti e non uniformi, sembrano essere ancora le due prospettive complementari da cui si guarda il genere, la svolta decostruzionista apporta uno slittamento sostanziale dell'attenzione euristica dai «fatti» alla «fiction». È un cambio di prospettiva che va oltre lo scandaglio delle forme e delle funzioni dei testi inaugurato dallo strutturalismo: le teorie decostruzioniste mettono in crisi l'ontologia dell'autobiografia e il suo statuto di genere.

In un articolo pubblicato nel 1987 Paul Jay illustra bene come la stretta relazione tra la Decostruzione e il discorso critico sull'autobiografia non fosse dovuta solo alla coincidenza cronologica dell'affermarsi delle due riflessioni negli anni Settanta. L'autobiografia offre alle teorie decostruzioniste un oggetto di studio che permette di sondare la referenzialità del fatto letterario attraverso una letteratura dalla struttura e dai contenuti che dipendono in modo particolare dal fuori-testo; consente inoltre di esaminare il ruolo e lo stato del soggetto nel discorso letterario in un campo in cui questo ruolo e questo stato sono drammatizzati nella *fiction*. Referenzialità e soggetto: sono queste le due categorie letterarie sui cui la Decostruzione si abbatte. La relazione tra il segno letterario della vita narrata e il referente della storia della vita dell'autore reale si perde tra le maglie dei filtri letterari e delle strutture del testo; il soggetto che rappresenta e che è rappresentato in letteratura è un soggetto frammentario, multiplo, un «being» che non può essere pensato o letto come «spiritual unity»<sup>808</sup>. Parafrasando Eakin, l'età del decostruzionismo permette di comprendere che la referenzialità del fatto letterario sia una concezione insostenibile. Ma cos'è l'autobiografia se non è un'arte referenziale?

---

l'intento specifico è stato quello di definire l'autobiografia come arte immaginativa, con enfasi speciale posta sulle sue finzionalizzazioni. Tale cambio di prospettiva, dai fatti alla *fiction*, è stato accompagnato dalla critica post-strutturalista del concetto del sé (principale referente autobiografico) e delle possibilità referenziali del linguaggio; trad. nostra].

<sup>808</sup> P. Jay, *What's the use? Critical theory and the study of autobiography*, in «Biography», X, 1 (1987), p. 45.

Nel primo capitolo abbiamo fatto riferimento alla «linea fronteriza»<sup>809</sup> coniata da Pozuelo Yvancos per chiarire in che modo il nostro studio osservi l'autobiografia come forma di *fiction* ma con delle caratteristiche proprie che ne legittimano lo statuto di genere. Se l'analisi ravvicinata dei testi ci ha permesso di ricercare alcune di queste caratteristiche, sarà utile tornare a considerarle per comprendere l'entità del mondo referenziale che esse esprimono nonostante il notevole gradiente di finzionalità. Prima di procedere è necessario però aggiornare il nostro concetto di referenzialità per misurarne la distanza dalle complesse e irresolubili questioni sulla fattualità e sulla veridicità. Lo faremo tornando alle magistrali argomentazioni di Eakin su Barthes.

Nelle due sezioni di *Barthes par Roland Barthes* che abbiamo citato in precedenza, ovvero *La coincidenza* e *La nave Argo*, l'autore ci ha dotato di due strumenti preziosi per comprendere il genere autobiografico dalla prospettiva del post-strutturalismo: da un lato la *coincidenza* del referente della vita dell'autore reale nel segno letterario e dall'altro la struttura composta da nominazioni e sostituzioni in cui, allo stesso modo dell'idea primigenia della mitologica Nave Argo, il referente si tramuta in qualcosa di decisamente differente. Se il testo di Barthes è anzitutto un metatesto saggistico sul racconto di sé e ne mette in luce quindi limiti e proprietà mimetiche, stando a Eakin, tutte le sue sezioni sono da considerarsi sia parti di un discorso autobiografico che parti di un metadiscorso che prova a chiarire cosa sia e come debba essere composta un'autobiografia. Come interpretare quindi le soglie del testo di Barthes che da un lato, nell'introduzione, ci invitano a leggere lo pseudonimo R.B. non come le iniziali del nome dell'autore in copertina ma come il nome di un personaggio di finzione e dall'altro, nell'ultima pagina, portano testimonianza del desiderio personale come motore primario della scrittura e quindi della retrospettiva autobiografica? Come interpretare le foto? Non rappresentano, forse, quell'«individuo civile» che secondo il narratore limita, trattiene e giustifica la «libertà dei segni che gli sono propri»<sup>810</sup>? Non sono quelli che Eakin definisce *marks of squid*, segni d'inchiostro, come residui di una ipotetica scrittura autoriale e delle sue intenzioni recondite? Non possiamo

---

<sup>809</sup> P. Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, cit., p. 43.

<sup>810</sup> R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p.10.

leggerli quindi come frammenti del mondo referenziale che cacciati dalla porta rientrano dalla finestra? Eakin:

Barthes the structuralist had announced in 1966 that “the one *who speaks* (in the narrative) is not the one *who writes* (in real life) and the one *who writes* is not the one *who is* [...], and Barthes the autobiographer seems to follow suit here by ruling out any simple correspondence between “R.B.” and himself. So “R.B.” is a character in a novel? But with signature? And trailing an album of photographs, and (in the elaborate appendixes of the French edition) a capsule biography, a bibliography, and a list of citations from his earlier work? The epigraph is, rather, one more mark of squid-like concealment and display, betraying in the signature the very affiliation with the world of reference that the words purport to deny.<sup>811</sup>

Attraverso l'immagine icastica della macchia di inchiostro lasciata sul foglio autobiografico, quasi un marchio di identità e di autenticità, Eakin sintetizza il differente concetto di referenzialità a cui si dedica in *Touching the world*; la dimensione referenziale del racconto autobiografico e la sua dipendenza dalla vita dell'autore reale non limitano il gradiente di *fiction* dei suoi dispositivi letterari ma, al contrario, ne costituiscono un necessario elemento di identificazione di genere.

Le riflessioni di John Paul Eakin, a cui ci siamo affidati per delineare la nostra posizione rispetto ai diversi modi di concepire il genere autobiografico, limitano di certo la portata radicale dei dettami post-strutturalisti e il loro interdetto sui referenti. Per la Decostruzione, la fedeltà dell'autobiografo alla referenzialità si traduce in una concezione limitata e insostenibile del rapporto tra sé, linguaggio e forma letteraria, una concezione che – parafrasando Eakin - interpreta il soggetto narrante e narrato come unità, chiaramente rapportabile alla firma dell'autore in copertina; che supporta una dimensione del linguaggio

---

<sup>811</sup> J.P. Eakin, *Touching the world. Reference in autobiography*, cit., p. 23. [Barthes lo strutturalista ha annunciato nel 1966 che “*colui che parla* (in narrativa) non è *colui che scrive* (nella vita reale) a che *colui che scrive* non è *colui che esiste* [...], e Barthes l'autobiografo sembra seguirlo alla lettera escludendo ogni mera corrispondenza tra lui e “R.B.”. Quindi “R.B.” è un personaggio romanzesco? Con la firma? Con le tracce di un album di fotografie, e (nelle elaborate appendici dell'edizione francese) una pillola biografica, una bibliografia, e una lista di citazioni dai suoi lavori più recenti? L'epigrafe è, piuttosto, un ulteriore marchio come macchia d'inchiostro latente e manifesta, che tradisce nella firma la relazione tra il mondo dei referenti a quello delle parole che pretende negarla; trad. nostra].

come strumento di espressione e di accesso al mondo referenziale rappresentato; che elegge la struttura cronologica lineare o biografica del racconto come la «“natural” form»<sup>812</sup> per un'autobiografia. Le pagine di *Touching the world* dimostrano invece che il carattere referenziale dell'autobiografia non limita di certo le potenzialità artistiche del racconto di sé allo schema teorizzato ed esaurito dalle teorie decostruzioniste e, aggiungiamo noi, dal gradiente di finzionalità delle autobiografie novecentesche.

Eakin testa la validità del suo modello teorico esaminando alcuni tra i campi di ricerca più battuti dagli studi sui referenti autobiografici. Quelli che ci riguardano più da vicino e a cui più abbiamo fatto riferimento sono due: anzitutto il concetto di estetica referenziale intesa come insieme di scelte retoriche e narrative, portatrici del referente del lavoro, della 'penna' dell'autore reale al momento della scrittura e delle sue intenzioni - concetto che richiama il valore referenziale dello stile coniato da Starobinski a cui abbiamo fatto riferimento nel primo capitolo. Se l'autobiografia è incapace di narrare la verità e l'autenticità della vita dell'autore reale, del suo passato e dei suoi ricordi, essa sarà di certo portatrice dello stile, dei modi e delle poetiche dell'autore reale al tempo della scrittura. In secondo luogo i modelli d'identità rappresentati dalle esperienze narrate, interpretati come prodotti dei sistemi di idee e delle sovrastrutture culturali entro cui è concepito il *récit de vie*. Come già dimostrato nel capitolo precedente: seppure l'autobiografia è incapace di narrare la verità e l'autenticità della la vita dell'autore reale, essa rappresenterà di certo in letteratura una struttura di identità e di soggettività che pertiene al mondo dell'autore reale al momento della scrittura.

Nessun ritorno ai fatti o a una prospettiva euristica desueta. Nessun ritorno alla veridicità dei fatti narrati o alla sua ricezione come confessione autentica. È un concetto di referenzialità aggiornato che prova a rendere le due anime complementari del genere autobiografico e il suo particolare statuto finzionale.

---

<sup>812</sup> Ivi, p. 30.

### 4.3 *The mark of squid*

Come predetto nella piccola nota introduttiva al presente capitolo, questa parte dello studio prova a tornare sulle questioni poste nella prima sezione teorico-critica per sondare alcune delle nostre ipotesi alla luce della lettura dei testi realizzata nel secondo e nel terzo capitolo. Nelle pagine precedenti siamo tornati sul “come?” e sul “che cosa?” del nostro discorso: abbiamo chiarito a quale prospettiva euristica sui generi letterari ci siamo più avvicinati e a quale filone delle teorie sull'autobiografia ci siamo maggiormente ispirati per provare a strutturare un discorso nostro sul genere. È il momento di precisare in che modo il considerare l'autobiografia come una tipologia di *fiction* ma con delle caratteristiche proprie che sono epidermicamente legate alla referenzialità del mondo rappresentato, sia stato funzionale alle peculiarità del nostro caso di studio. Procederemo per gradi rispondendo ad alcune delle questioni poste nelle prime pagine: in che modo questa prospettiva permette di cogliere i sostanziali mutamenti della morfologia e dell'essenza del genere autobiografico nel Novecento, quando il gradiente di artisticità dei racconti autobiografici aumenta sensibilmente? In che modo permette di testare un *corpus* come il nostro in cui i testi presentano numerose e molteplici ibridazioni tra le caratteristiche finzionali e referenziali? E ancora, in che modo questa prospettiva ci ha permesso di leggere il nostro sistema di testi come paradigma inteso come selezione di forme tra tutte quelle collegate al genere?

Le caratteristiche strutturali e le condizioni problematiche del racconto autobiografico a cui abbiamo fatto più volte riferimento sono rapportabili a un canone esteso di testi che si sviluppa da quella che abbiamo definito come l'opera pionieristica dell'autobiografia moderna, *Le confessioni* di Rousseau, ai nostri giorni. Sono le caratteristiche di un genere letterario che si distanzia dagli altri rami della genealogia della letteratura del sé assumendo proprio la finzionalità e l'artisticità della strutturazione del racconto come elementi fondamentali del suo statuto letterario. Appare chiaro allora che la finzionalità sia un valore fondante dell'autobiografia nella sua dimensione moderna, *fiction*

intesa sia come artisticità dell'architettura del racconto di sé che come verisimile aderenza al mondo reale, e non è un caso che lo stesso Rousseau ce ne dia conto nelle *Rêveries*: «mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir: ce n'est pas mensonge, c'est fiction»<sup>813</sup>. È però a partire dal Novecento che questa condizione ibrida del genere emerge in modo sensibile. L'autobiografia testimonia in modo sensibile i cambiamenti sostanziali dell'immaginario collettivo e dei codici culturali che condizionano il modo di intendere la letteratura e di conseguenza i generi. La crisi del soggetto letterario che le filosofie del Novecento teorizzano da diverse prospettive non può non alterare sensibilmente lo statuto dell'autobiografia. Se a entrare in crisi è anzitutto la fiducia nella facoltà mimetica del racconto autobiografico, è naturale che le forme e i modi di questo tendano verso un gradiente di *fiction* maggiore. Dalla nostra prospettiva il nodo storico-letterario del Novecento segna l'inizio di una nuova stagione del canone autobiografico più che l'inizio del graduale esautoramento del suo statuto di genere. La maggiore finzionalità dell'autobiografia novecentesca permette di misurare la portata delle caratteristiche ibride proprie e strutturali del genere e di mostrare in modo efficace che anche le sue modulazioni più artistiche e raffinate aderiscono in qualche modo al mondo dei referenti.

Nel secondo capitolo, nell'introdurre l'analisi delle costanti e delle varianti morfologiche dei nostri testi, abbiamo fatto riferimento allo studio di Philippe Gasparini e alla sua affidabile sistematizzazione dello spazio di genere dell'autobiografia tra referenza e finzione formulato su quattro possibili sottogeneri. Allo schema di Gasparini ci siamo affidati per comprendere in che modo i nostri testi forniscano molteplici versioni di queste ibridazioni. E difatti, nonostante la problematicità delle definizioni - su quella di *autofiction* si dovrà tornare nelle pagine successive -, a interessarci sono state soprattutto le condizioni intersecate nella griglia dello studioso francese, dalla nota identità tra autore, narratore e personaggio a quelli definiti come «autres opérateurs d'identification». Sono le condizioni attraverso le quali abbiamo selezionato e identificato i nostri testi evitando arbitrari "chi sta dentro, chi sta fuori". Se i testi dei nostri autori sono tutti in qualche modo espressione di una

---

<sup>813</sup> J.J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, quarta di copertina.

modulazione particolare del rapporto tra fatti e *fiction*, tra documento e finzionalità, il nostro raggio d'azione, come annunciato nell'introduzione, ha spaziato da testi autobiografici che potremmo definire canonici, in cui la parte documentale è preminente, a testi autobiografici finzionali in cui il gradiente di artisticità è maggiore.

Il terzo quesito posto rimanda invece alle caratteristiche dei sistemi di testi costituiti dalla produzione autobiografica multipla dei nostri autori. La nostra prospettiva e il non aver rinunciato ai referenti ci ha permesso di leggere le molteplici prove autobiografiche come segni dello stesso referente, la vita dell'autore reale; di leggere le opere stesse come primi referenti nei rimandi intertestuali ed epitetuali che abbiamo esaminato nel secondo capitolo; di leggere dietro il ventaglio di soluzioni e selezioni morfologiche proposte nelle numerose autobiografie le intenzioni autoriali al momento della scrittura.

Se, come annunciato, l'obiettivo principale di questo lavoro è uno studio del genere autobiografico nella sua fisionomia novecentesca, alla luce dei campioni ibridi forniti dai testi selezionati e del sistema autobiografico che questi costituiscono, e se l'autobiografia nel Novecento è anzitutto un genere di *fiction*, è dai suoi connotati letterari *tout court* che siamo dovuti partire.

Nel secondo capitolo abbiamo sondato i testi in studio soffermandoci su quelle costanti morfologiche più indicative della diversa fisionomia del genere autobiografico nel Novecento: i dispositivi di ricezione, i punti di vista, i tempi del racconto. Lo spostamento dei gradienti verso le specifiche della *fiction* è stato visibile da più livelli di analisi. Nello scandaglio del paratesto i titoli, i *prière d'insérer* e le prefazioni hanno mostrato connotati decisamente anomali rispetto al racconto autobiografico canonico: solo un terzo dei titoli mantiene la rematicità tipica dei titoli di autobiografie mentre è tendenzialmente maggioritaria una titolazione di tipo tematico, fatica ed editorialmente appetibile; i *prière d'insérer* e le prefazioni ai testi sfruttano la strutturale singolarità dei dispositivi prefativi dei testi autobiografici - autoriali ed attoriali allo stesso tempo data la coincidenza tra l'attore-eroe e l'autore in copertina - presentando istanze prefative eterogenee - da quelle atte a presentare la morfologia del testo introdotto, a quelle centrate sulla legittimazione della veridicità dei fatti narrati -. È stato utile analizzare la natura di queste soglie e il loro rapporto con l'identità di genere del testo introdotto o postletto riscontrando prefazioni canoniche, dalle caratteristiche affini a quella che



Genette definisce *prefazione autoriale assuntiva originale*, si pensi alla prefazione di Leiris a *L'âge d'homme*, e prefazioni o postfazioni finzionali, si pensi a *Morbideces* e alla relazione tra il suo anonimo e solitario autore e Ramón Gomez de la Serna.

Tra i rimandi intertestuali, le esegesi epitestuali e i commenti metatestuali il sistema paradigmatico di autobiografie ci ha offerto numerosi luoghi per comprendere le caratteristiche dei testi in studio e la loro identità di genere e di farlo attraverso le analisi degli autori stessi. Negli epitesti autoriali intertestuali le prove autobiografiche precedenti diventano materia narrata consentendo da un lato di comprendere la loro natura attraverso il commento dello stesso autore e dall'altro di ritornare sul narrato precedente e reinterpretarlo: *Christopher and his kind* di Isherwood si è mostrato di certo il testo emblematico di questo tipo di scrittura; tra le sue pagine alla retrospettiva aggiornata sul periodo berlinese si accompagna il ritorno dell'autore sulle opere che di quel periodo avevano raccontato negli anni precedenti. Da *Lions and shadows* a *Down there on a visit* Isherwood torna sui personaggi, sui ricordi, sui racconti autobiografici precedenti revisionandone il carattere finzionale e donandogli, a posteriori, un autentico riferimento referenziale. Funzione simile, anche se con caratteri differenti, ha mostrato l'autocitazione in cui la finzionalizzazione della prova autobiografica precedente è totale, ottenuta attraverso la citazione della stessa come prova documentale, indubitabile, dei suoi rapporti con il testo scritto *in fieri*.

Allo stesso modo delle istanze prefative, attraverso i luoghi metatestuali o meta-discorsivi dei testi è stato facile ricercare riferimenti all'identità di genere delle opere e al loro carattere preminentemente finzionale. L'esame dei meta-discorsi ci ha consentito però anche di sondare i meccanismi scrittori del testo autobiografico attraverso le dichiarazioni di impotenza e le perturbanti rese dei narratori rispetto all'oggetto maneggiato. Sebbene il commento dell'opera scritta *in fieri* sia una caratteristica tipica del racconto autobiografico, bisognoso in modo particolare di allocuzioni, confessioni di veridicità e dichiarazioni di intenti, è sintomatico che i nostri autori ne facciano un uso massiccio e che tutti, in qualche modo, dichiarino a chiare lettere il cambiamento sostanziale delle caratteristiche del genere con cui si stanno confrontando. *L'âge d'homme* e i quattro volumi della *Règle du jeu* di Leiris sono i testi nei quali il ritorno ossessivo al metadiscorso mette a nudo lo svuotamento del valore esistenziale e

memorialistico del genere autobiografico nel Novecento, un genere riconosciuto ormai come «simple procédé de composition esthétique».

Nella sezione dedicata alle strutture narratologiche abbiamo provato a dimostrare che la radicale finzionalizzazione della natura del racconto autobiografico passa anzitutto per una sostanziale mutazione dei suoi modi e delle sue voci di narrazione. Facendo riferimento al concetto di *narratore implicito* di Wayne Booth, inteso come sistema di idee e di informazioni che veicola la rappresentazione narrativa, il nostro sistema di testi ci ha consentito di esaminare un caso decisamente particolare in cui lo stesso autore reale concepisce una serie eterogenea di autori impliciti, di modi e voci della narrazione. Lo spostamento dei gradienti della narrazione verso i poli della *fiction* emerge nitidamente in particolare in due delle tipologie analizzate: in quelle che presentano una voce narrativa eterodiegetica e nelle tipologie a voce combinata tra omodiegetica e autodiegetica. L'autobiografia in terza persona o a voce eterodiegetica è una delle tipologie più problematiche che la nuova fisionomia del genere autobiografico diffonde esautorando l'ortodossia dell'identità necessaria tra autore, narratore e personaggio e l'egotistica onnipresenza dell'Io. I testi di Alberto Savinio ne propongono numerose versioni dalle vite dei Nivasio Dolcemare pseudonimi ed anagrammatici a quelle di altri personaggi autobiografici riconducibili alla vita dell'autore reale solo attraverso l'ancora degli altri operatori di referenzialità. Le caratteristiche della seconda tipologia che abbiamo definito a voce combinata rendono manifesta la strutturale differenza di voce che un racconto autobiografico impone nel passaggio da una narrazione omodiegetica ad autodiegetica quando il racconto della vita del protagonista si avvicina al presente della scrittura. È chiaro che nella decisiva alterazione delle cronologie del racconto autobiografico novecentesco questo graduale passaggio assuma caratteri insoliti. Molti dei testi di Isherwood rendono manifesta la polimodalità narrativa attraverso una narrazione in terza persona focalizzata sul Christopher personaggio principale in cui assistiamo repentinamente al passaggio ad una modalità autodiegetica in cui il narratore racconta in prima persona ponendosi come voce autoriale e identificandosi col personaggio principale.

Nell'ultima parte dell'esame delle costanti formali ci siamo soffermati su una delle caratteristiche che più alterano l'aspetto e la natura del racconto autobiografico nel Novecento: il tempo. Sfruttando ancora le caratteristiche del

sistema in studio abbiamo scandagliato i testi mettendo in luce in che modo le varie prove autobiografiche mettessero in scena rapporti diversi tra tempi del racconto e tempi della storia. Un'analisi che abbiamo condotto monograficamente sia per delineare al meglio i singoli tempi della storia, per evdenziare in modo più preciso l'entità delle diverse organizzazioni cronologiche, sia per l'impossibile intersecazione di costanti o varianti di ordine, durata e frequenza che abbiamo analizzato per ogni singolo corpus. Se i dispositivi prefativi esprimono la natura ibrida del genere autobiografico e le nuove strutture narratologiche alterano la canonica identità tra autore, narratore e personaggio, la differente concezione dei tempi del racconto apporta una metamorfosi irreversibile nella concezione stessa di autobiografia come racconto retrospettivo organizzato secondo una lineare disposizione degli eventi. Come dimostrano soprattutto i testi di Savinio e Leiris non assistiamo solo all'abbandono della «trama biografica»<sup>814</sup> per trame associative, tematiche o di altro genere. La nuova concezione del tempo autobiografico altera sensibilmente uno dei meccanismi strutturali del genere: il suo carattere sineddotico e metonimico attraverso il quale il segno autobiografico diviene una parte del tutto, ovvero del referente della vita dell'autore reale. I nostri testi hanno mostrato in che modo lo spostamento dei gradi del racconto autobiografico verso la *fiction* si esprima anzitutto in operazioni sineddotiche inedite con racconti che possono arrivare a narrare di singoli periodi della vita o addirittura di un mese solo dell'esistenza.

Nel capitolo dedicato ai temi abbiamo provato ad analizzare le costanti e le varianti tematologiche che il corpus di testi in studio rappresenta nelle multiple prove autobiografiche dei nostri autori. Se nel capitolo sulle forme abbiamo sfruttato le categorie di ricerca più feconde degli studi sulla narratologia e sulla intertestualità applicandole al nostro caso di studio, per i temi, pur riferendoci a ferri del mestiere e soprattutto a glossari rodati dalla tematology novecentesca, la selezione e l'analisi dei motivi è stata condotta su tre linee di ricerca stimulate soprattutto dalle caratteristiche del nostro caso di studio e dallo statuto dei temi autobiografici nel Novecento. La prima è legata al periodo storico-letterario considerato: abbiamo provato a comprendere quanto il nuovo immaginario letterario novecentesco condizioni la rappresentazione dei temi

---

<sup>814</sup> Cfr. R. Scholes, R. Kellogg, *La natura della narrativa*, cit., p. 267.

autobiografici e quanto le nuove riflessioni filosofiche sul soggetto e sull'esistenza ne condizionino contenuti e motivi. La seconda ci riporta alla relazione tra l'atto autobiografico e i modelli di identità rappresentati: se i contenuti del racconto di sé esprimono, manifestamente o in latenza, intenzionalmente o meno, i sistemi di idee e gli immaginari entro cui è concepito il testo ed è rappresentato il soggetto, i nostri motivi ne mettono in scena una campionatura eterogenea. La terza applica una delle linee degli studi tematologici al nostro sistema di testi: la multipla produzione autobiografica dei nostri autori permette di analizzare le declinazioni di uno stesso tema nel tempo e di metterne in luce le trasformazioni, le derivazioni, gli innesti in rappresentazioni diverse. I macromotivi dell'Infanzia, del Ritratto d'artista e della Fine ci hanno consentito di comprendere in che modo, nel Novecento, cambi la concezione degli stadi dell'esistenza e la sua rappresentazione nella letteratura autobiografica; di mettere in rilievo tre differenti modelli di identità e di relazioni tra individuo e mondo; di interpretare le composite sfumature che la narrazione di questi stadi dell'esistenza e di questi modelli d'identità assume nelle numerose prove autobiografiche dei nostri autori; di sfruttare la natura ibrida dei testi dimostrando come alla eterogenea finzionalizzazione dei contenuti autobiografico corrisponda comunque un residuo referenziale su cui torneremo nelle pagine successive.

Nello studio dei Motivi dell'infanzia il primo dato tendenziale emerso dai nostri testi è quello che Sergio Zatti definisce come approccio postfreudiano ai dettagli insignificanti, a quelle minuzie e particolari del periodo infantile che si scoprono come depositari «di un sapere rimosso». Se come conferma Francesco Orlando, fin dalle *Confessioni* di Rousseau l'autobiografia ha testimoniato di una nuova e capillare attenzione agli anni dell'infanzia, il nodo-storico letterario novecentesco dona a questa attenzione un significato differente: il discorso sull'infanzia non è solo legittimato e giustificato, ma assume un ruolo fondamentale nel racconto autobiografico. Le «vestiges de la métaphysique» di infanzia narrate da Leiris nell'*âge d'homme* hanno mostrato icasticamente l'importanza dell'infanzia e delle sue mitologie nel racconto autobiografico novecentesco. Gli oggetti e i feticci dell'«état irremplaçable» costituiscono i poli tematici su cui si sviluppa la trama dell'intero racconto: le esperienze metafisiche vissute da bambino forgiavano l'animo inquieto del Michel adulto; il rapporto problematico con gli adulti e le repressioni delle sue passioni da parte

di questi ne condizionano lo sviluppo intellettuale adulto e la scelta della carriera letteraria; se nelle pagine dell'autore francese la fine dell'infanzia si traduce nell'acquisizione di una virilità matura, le precoci e perturbanti esperienze sessuali hanno un peso determinante nel fallimento del percorso verso l'agognata età d'uomo.

Se ci spostiamo sulle sovrastrutture culturali o sui modelli di identità rappresentati dai contenuti autobiografici, per i Motivi dell'infanzia il rapporto tra l'individuo e il mondo si pone anzitutto come tempo perduto. I motivi che abbiamo selezionato rappresentano i margini di uno spartiacque insuperabile tra le mitologie e le esperienze del soggetto bambino e quelle del mondo adulto, il mondo adulto dei genitori, nemici del tempo passato, il mondo adulto del narratore al tempo della scrittura. I testi di Alberto Savinio si sono rivelati di certo i più rappresentativi di questo modello d'identità: tra i conflitti del giovane Nivasio Dolcemare con i genitori e gli epici passaggi a stadi della vita successivi, l'autore mostra in numerosi luoghi i caratteri dell'identità infantile, della sua unicità e straordinarietà e del suo rapporto problematico con gli schemi del mondo adulto rappresentato come parabola del mondo borghese, ritornando spesso al tempo della scrittura e al «fiore» del suo sconforto<sup>815</sup>.

Le due declinazioni del Motivo del Ritratto d'artista che abbiamo definito nel secondo dei paragrafi dedicati ai temi hanno reso in modo efficace il cambiamento sostanziale che alcuni contenuti autobiografici subiscono nel Novecento: da un lato la crisi di uno dei momenti topici del racconto autobiografico come la formazione del protagonista, ormai uno snodo angoscioso e spesso privo di senso; dall'altro il mutamento del paradigma dell'autoritratto d'artista che il racconto autobiografico deve adattare a un modello intellettuale problematico come quello novecentesco. Sono declinazioni del Motivo che ritornano in modo massiccio in numerosi testi del corpus ma che i testi di Isherwood e di Gómez de la Serna manifestano in modo emblematico. Nelle opere dell'autore inglese e nelle pagine dedicate agli anni giovanili lo svuotamento del ruolo sociale della formazione emerge nella minaccia dei *test* che il Christopher protagonista aggira, ritarda e alla fine rifiuta in modo spettacolare. Se per la generazione che ha mancato l'atto formativo della Grande Guerra, per i *weak men*, il *test* è l'unico momento di riabilitazione,

---

<sup>815</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 131.

di crescita e formazione, i protagonisti isherwoodiani ne svuotano ogni valore sociale ed esistenziale. Nei numerosi luoghi autobiografici in cui ritraciamo tasselli dell'autoritratto d'artista composto da Ramón Gómez de la Serna, la complessa identità dell'intellettuale novecentesco emerge nelle multiple fisionomie che l'autore spagnolo traccia nel corso degli anni dalle identità contrastanti del giovane dissidente e dissacratorio rappresentate in *Morbideces* all'«arrepentimiento»<sup>816</sup> dei peccati di gioventù di *Automoribundia*. L'autobiografia novecentesca esautora definitivamente i caratteri dell'autoritratto come legittimazione ed esibizione delle opere dell'autore reale, residui desueti del *cursus honorum* del genere delle *Vitae*: attraverso la rappresentazione della dimensione artistica e intellettuale dell'eroe-protagonista il racconto di sé veicola intenzioni narrative differenti, legate a perorazioni letterarie, sociali e spesso politiche.

Il cambiamento sostanziale che i Motivi dell'autoritratto d'artista assumono nel racconto autobiografico novecentesco è strettamente legato ai modelli d'identità e ai mondi culturali che questi rappresentano. Da un lato l'individuo a confronto con i modelli di vita che Fernández Romero identifica come propri delle fasi dell'adolescenza e della gioventù e cioè con i modelli imposti dalla formazione familiare, scolastica o sociale – si veda, nei testi di Isherwood, il confronto con l'educazione da *upper-middle class* ricevuta da Christopher o al fantasma del modello eroico del padre morto in guerra-, dall'altro l'individuo artista a confronto con i modelli intellettuali del tempo contesi tra pose impegnate o atarattiche – la tensione tra i due poli emerge dal contrasto insanabile dei vari Ramón tra le torri d'avorio dei diversi ritrovi intellettuali e delle diverse abitazioni e l'esigenza di un impegno lontano sterili fanatismi.

I Motivi della Fine che abbiamo analizzato nel terzo paragrafo dedicato all'indagine tematica hanno messo in luce due tendenze sintomatiche del racconto di sé novecentesco che prendono corpo in modo esemplare nei sistemi autobiografici del nostro caso di studio. La prima riguarda la centralità che i contenuti e le prospettive del presente assumono nel racconto autobiografico, la seconda è connessa alla paradossale procrastinazione della fine che la soluzione tipicamente novecentesca di scrivere autobiografie multiple rappresenta in

---

<sup>816</sup> J.M. Pereira, *El mito del artista ramoniano*, cit., p. 333.

modo emblematico. Se, come conferma Sturrock<sup>817</sup>, una delle caratteristiche del nuovo modello di autobiografo inaugurato dai racconti di sé novecenteschi è quella del ricorso alla descrizione, all'interruzione della narrazione per ritornare al presente, è in questi ritorni al presente che abbiamo ricercato i Motivi della Fine come revisione, come senile e nostalgico canto del cigno. Lo straniamento perturbante che colpisce Marcel tornato nel salotto dei Guarmantes nella presa di coscienza della distanza tra il passato e il malinconico paesaggio umano del presente è lo stesso che emerge dai ritratti d'artista tracciati dai nostri autori soprattutto nelle ultime prove autobiografiche in cui il tempo presente diventa il luogo del ritorno sul passato vissuto e narrato – si vedano i presenti delle opere argentine di Ramón Gómez de la Serna in cui la descrizione del tempo della scrittura è condotta sempre in contrasto nostalgico o revisionistico con il passato, un passato narrato nelle opere precedenti o semplicemente vissuto -.

La scrittura di racconti autobiografici multipli acuisce il carattere paradossale dell'impossibilità di narrare della propria morte nel testo autobiografico. Se l'autobiografia, nell'isomorfismo tra il percorso della vita dell'autore reale e la narrazione di questa vita, sembra rappresentare emblematicamente quella «pulsione di morte» e quel «desiderio di una estinzione totale»<sup>818</sup> che secondo Brooks caratterizza la trama letteraria, le numerose prove autobiografiche non compongono solo un disegno atto a esorcizzare simbolicamente la fine della vita procrastinandola attraverso la letteratura ma forniscono anche rappresentazioni differenti di bilanci, punti d'arrivo e somme in vista della morte imminente – si vedano come esempio paradigmatico i volumi de la *Règle du jeu* di Leiris, una composita tanatografia in cui la coincidenza tra la fine della vita e la fine dell'autorappresentazione è una costante ossessiva -.

Tornando sul «focusing glass» autobiografico come espressione del rapporto tra individuo e modelli culturali, nei Motivi della Fine abbiamo potuto tracciare due diversi modelli di identità: da un lato il rapporto tra il Soggetto rappresentato e la senilità intesa come nostalgia, revisione ma anche come decadimento fisico e distanza rispetto alle nuove generazioni - si vedano ancora i presenti delle opere argentine di Gómez de la Serna e in particolare i paragrafi

---

<sup>817</sup> Cfr. J. Sturrock, *The new model autobiographer*, cit., p. 55.

<sup>818</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. 55.

*Sillón ideal, Cómo se envejece* e *Soy un pobre enfermo* di *Cartas a mí mismo* -; dall'altro l'individuo a confronto con la morte e la rappresentazione autobiografica come sua esorcizzazione – esemplare l'introduzione di Savinio a *Casa «la Vita»* ma è ovvio che questo modello d'identità permei la costruzione stessa dei nostri paradigmi autobiografici.

Il modello teorico di John Paul Eakin a cui si siamo affidati ci ha consentito di condurre il doppio piano di analisi dei testi partendo da una prospettiva euristica che considerasse l'autobiografia come forma di *fiction* ma con delle caratteristiche peculiari necessariamente legate ai referenti rappresentati. Attraverso lo studio delle costanti morfologiche e tematiche più rilevanti abbiamo saggiato la doppia natura del genere grazie alla campionatura di ibridazioni fornite dai *corpora* dei nostri autori riscontrando in che modo il cambiamento sostanziale del paradigma autobiografico nel Novecento si traducesse anzitutto in uno spostamento sostanziale dei gradienti del genere verso la finzionalità. Uno spostamento che abbiamo messo in luce nei cambiamenti sostanziali delle sue forme, delle sue strutture narrative e dei suoi tempi del racconto, ma anche nello statuto dei suoi temi. Mentre sul piano delle ascisse abbiamo misurato la portata dei gradienti finzionali del racconto autobiografico, abbiamo lasciato in latenza il piano delle ordinate su cui referenti di vario genere sono emersi a varie altezze del discorso: nelle voci autodiegetiche previste da alcuni incauti narratori impliciti come voci autoriali, nei ritorni intertestuali sui referenti delle prove autobiografiche precedenti, sui modelli di identità e i mondi rappresentati dietro i segni dei temi autobiografici, sulle nostalgie verso personaggi autobiografici del passato.

Il sistema dei nostri paradigmi autobiografici ci ha permesso però di individuare *marks of squid* ancora più evidenti: se come confermano in ordine Starobinski, Olney e Eakin, il testo autobiografico stesso è un marchio referenziale per eccellenza, una metafora del sé nel momento di vita sintetizzato dalla composizione letteraria, un primo elemento biografico con cui bisogna confrontarsi, nel paradigma autobiografico i vari momenti della scrittura multipla hanno mostrato le intenzioni letterarie e le soluzioni poetiche degli autori reali attraverso stili eterogenei e operazioni sineddotiche diverse. Differenti metafore del sé che ci hanno aperto volontariamente o meno il mondo referenziale della vita degli autori e, cosa che ci interessa maggiormente, il loro modo di intendere l'autobiografia e la rappresentazione



*Tendenze del paradigma*

del sé in letteratura. Se, come conferma Renza, il testo autobiografico novecentesco tende a chiarire il presente della vita degli autori reali più che il passato, è nei presenti dei nostri racconti che le macchie d'inchiostro più interessanti hanno lasciato la loro traccia.

#### 4.4 Appunti autofinzionali

Per un lavoro come il nostro in cui, come dimostrato, la riflessione sullo spazio di genere compreso tra i poli documentali e finzionali dell'autobiografia è stata fondamentale e strutturante per l'intero discorso, sembra opportuno un confronto, seppure sintetico, con quel settore di studi che negli ultimi vent'anni ha provato a osservare questo stesso spazio da una prospettiva decisamente differente dalla nostra. Proveremo a tracciare il percorso di graduale affermazione della definizione e del campo di genere dell'*autofiction*, mostrando da un lato quanto le sue caratteristiche come sottogenere siano simili a quelle del romanzo autobiografico – tornando quindi sulla questione già posta nel secondo capitolo (cfr. 2.1) – dall'altro quanto la sua interpretazione come genere memorialistico originale parta, a nostro giudizio, da uno strabismo sulla concezione di autobiografia e del suo statuto moderno di genere:

Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié de langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.<sup>819</sup>

---

<sup>819</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001, quarta copertina. [Autobiografia? No, è un privilegio riservato ai grandi di questa terra, al crepuscolo delle loro esistenze e in bello stile. Finzione d'avvenimenti e fatti rigorosamente reali; *auto-infingimento*, se si vuole, aver affidato il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio, al di fuori della saggezza e della sintassi del romanzo, tradizionale o nuovo. Riunioni, *fili* di parole, allitterazioni, assonanze, dissonanze, scrittura pre o post letteraria, *concreta*, come si dice della musica. O, ancora, autofinzione, pazientemente onanista, che spera di condividere subito il suo piacere; trad. nostra].

Parigi, 1977, a soli due anni di distanza dalla pubblicazione del *Patto autobiografico* di Lejeune e dal congresso sorboniano a cui ci siamo spesso riferiti, Serge Doubrovsky conia, con la quarta di copertina-manifesto del suo *Fils*, la definizione di *autofiction* con cui gli studiosi di autobiografia, ancora immersi in storicizzazioni, ontologie e canoni rousseauiani, si sarebbero confrontati negli anni successivi<sup>820</sup>. È una definizione che sarà aggiornata, discussa e dibattuta ma che, come vedremo, sintetizza gran parte delle caratteristiche di questo genere o sottogenere letterario dalla stridente operazione di «finzione di fatti strettamente reali» all'«avventura di linguaggio» come rottura degli argini della sintassi e delle strutture comunicative del romanzo.

In *Autofiction. Une aventure du langage*, studio pubblicato nel 2008, Philippe Gasparini ripercorre in modo esaustivo il graduale aggiornamento della definizione di Doubrovsky attraverso le modifiche e i ripensamenti, critici e letterari dello stesso autore – da *Un amour de soi* (1982) a *Laissé pour conte* (1999) - e i notevoli contributi di numerosi studiosi e scrittori di autofinzioni. Il primo elemento identificativo messo in evidenza da Doubrovsky è quello psicoanalitico: la finzionalizzazione dei fatti *strettamente* reali passa anzitutto per le scene rappresentate inconsciamente come in una seduta psicoanalitica; i caratteri dell'annunciata avventura di linguaggio emergono nella narrazione di sogni a cui è dedicato un capitolo intero di *Fils* e soprattutto nella riproduzione dei processi memorialistici attraverso l'associazione di immagini e ricordi irrelati. È ancora una quarta di copertina a donarci un aggiornamento della definizione del '77. Come conferma Gasparini, la quarta di copertina "editoriale" de *Le livre brisé* dell'89, oltre a confermare il rapporto tra finzione e fatti strettamente reali, «pas de différence entre cete vie et son livre»<sup>821</sup>, indica la natura di genere del libro come nuova e inedita: «Un livre comme on n'en voit jamais». Ne *Le livre brisé* ritroviamo inoltre una circoscrizione del carattere pragmatico ed enunciativo dell'*autofiction*, citando Gasparini: «C'est definitive un nouveau pacte de sincérité que Doubrovsky propose après en avoir récusé le principe. Le lecteur reconnaît avoir été informé du caractère romanesque de la narration, et, en contrepartie, l'auteur livre "le goût intime de

---

<sup>820</sup> Sebbene la parola *autofiction* appaia in *The painted Bird* di Jerzy Kosinski nel 1965 Doubrovsky è di certo il primo a coniarlo come definizione di un genere letterario originale.

<sup>821</sup> S. Doubrovsky, *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, quarta di copertina.

[son] existence”»<sup>822</sup>. È naturale quindi che per ottenere questo tipo di ricezione il testo faccia ricorso ai luoghi di altri generi della letteratura del sé.

Come detto, l'*autofiction* e il tentativo di una sua definizione affidabile attraggono contributi e interventi di numerosi studiosi. Faremo riferimento a quelli di Lejeune, Colonna, Genette e Robbe-Grillet attraverso i quali cercheremo di definire la nostra prospettiva. Lejeune accoglie la definizione di Doubrovsky e prova a connetterla alle tassonomie del *Patto autobiografico*. Se per l'autore di *Fils*, l'*autofiction* stravolge in modo radicale e inedito il rapporto tra fatti e *fiction* della letteratura del sé, gli interventi di Lejeune – presenti in *Je est un autre* e *Moi aussi* – tendono a interpretarlo invece come sottogenere autobiografico, il cui particolare statuto ibrido va a colmare una casella vuota dello spazio di genere tra il polo finzionale e documentale. La tesi dottorale di Vincet Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*<sup>823</sup>, svuota l'identità di genere dell'*autofiction* e la sua contestualizzazione tardo novecentesca. Se la sua caratteristica identificativa sta essenzialmente nell'invenzione di una personalità e di una esistenza letteraria che però conservi l'identità dell'autore reale, la letteratura dell'Europa occidentale offre eccelsi modelli precursori già nel Dante personaggio della *Divina Commedia* e nel Cervantes autore finzionalizzato del *Don Quijote*. Se Colonna sminuisce la portata innovativa e inedita del genere autofinzionale rapportandolo a una tradizione più ampia e antica di rappresentazione finzionale del soggetto in letteratura, il suo maestro Genette da un lato, in *Fiction et diction*<sup>824</sup>, prova a riprendere il discorso impostato da Lejeune sui gradi e i sottogeneri dell'autobiografia indicando nell'*autofiction* un genere intermedio tra documento e finzione *tout court*, dall'altro in *Bardadrac* sembra delegittimarne lo statuto stesso di genere:

Les définitions sont libres et l'usage est roi, mais il me semble toujours que cette définition large, désormais reçue, est trop floue pour ne pas s'appliquer aussi bien

---

<sup>822</sup> Ph. Gasparini, *Autofiction. Un aventure du langage*, Paris, Seuil, p. 101.

<sup>823</sup> V. Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, cit.

<sup>824</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

à toute autobiographie, récit de soi toujours plus ou moins teinté, voire, nourri, volontairement ou non, de fiction de soi.<sup>825</sup>

L'ultimo apporto alla *querelle* sull'*autofiction* a cui facciamo riferimento è quello di Robbe-Grillet. Gasparini riporta uno dei contributi più validi che l'autore fornisce alla riflessione sull'*autofiction* ovvero l'intervento *Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie*<sup>826</sup> a un convegno tenutosi a Londra il 21 maggio del 1994. La sua prospettiva è affine alla natura dei suoi testi autofinzionali e si riallaccia a quelle relazioni strette tra autobiografia e romanzo che abbiamo rintracciato fin dalle origini del racconto di sé moderno: se il romanzo trova una sua evoluzione nelle eterotopie dei mondi del *Nouveau Roman*, il canone autobiografico sviluppatosi a partire dagli anni Sessanta e Settanta non sarebbe altro che il suo corrispettivo, una *Nouvelle autobiographie* proprio con le caratteristiche con cui Doubrovsky definisce l'*autofiction*.

Doubrovsky torna sulla definizione del '77 con una serie di interviste concesse tra gli anni 1999 e 2007 nelle quali sembra circoscrivere le caratteristiche dell'*autofiction* nei dieci criteri che citiamo da Gasparini:

- 1° - l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ;
- 2° - le sous titre : «roman» ;
- 3° - le primat du récit ;
- 4° - la recherche d'une forme originale;
- 5° - une écriture visant le «verbalisation immédiate» ;
- 6° - la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ;
- 7° - un large emploi du présent de narration ;
- 8° - un engagement à ne relater que des «faits et événements strictement réels» ;
- 9° - la pulsion de «se révéler dans sa vérité» ;
- 10° - une stratégie d'emprise du lecteur.<sup>827</sup>

---

<sup>825</sup> G. Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, p. 136. [Le definizioni sono libere, l'uso è re: eppure mi sembra che tale ampia definizione, oramai acquisita, sia abbastanza malleabile da potersi applicare a tutta l'autobiografia, quel racconto di sé sempre più o meno tinto, o perfino, nutrito, volontariamente o meno, di finzione di sé; trad. nostra].

<sup>826</sup> Editto in A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, Paris, Seuil, 2003.

<sup>827</sup> Ph. Gasparini, *Autofiction. Un aventure du langage*, cit., p. 209. [1°- L'identità onomastica dell'autore e delle eroe-narratore; 2°- Il sottotitolo «romanzo»; 3°- Il primato del racconto; 4°- La ricerca di una forma originale; 5°- Una scrittura che miri alla «verbalizzazione immediata»; 6° - La riconfigurazione del tempo lineare (per selezione, intensificazione,

La sistematizzazione delle caratteristiche dell'*autofiction* in dieci punti, cinque pragmatici, che riguardano il tipo di comunicazione del testo - 1, 2, 8, 9 e 10 -, cinque morfologici riguardanti la sua struttura e le sue forme narrative - 3, 4, 5, 6, 7 -, rende in modo evidente la debolezza del suo statuto di genere. Seppure volessimo indicare nell'identità tra autore, narratore e personaggio, nell'attenzione all'artisticità del racconto, nella ricerca di una forma originale, nella scrittura finzionalmente immediata, nella riconfigurazione del tempo, nell'utilizzo massiccio del presente e della descrizione del momento della scrittura, nel riferimento a fatti 'strettamente reali', nella finzionalizzazione della pulsione a rivelarsi autenticamente e nell'influenza sulla ricezione del lettore, le caratteristiche di un testo della letteratura del sé che converge verso i poli della finzionalità più che verso quelli dell'autobiografia documentale, canonica e biografica - ma è chiaro che, come già detto, la questione è solo di gradi giacché gli elementi elencati sono per noi tutti in qualche modo propri del genere autobiografico *tout court* -, l'*autofiction* non sembrerebbe altro che un *avatar*, una definizione ammodernata di quei sottogeneri che non solo tendono al polo della *fiction* ma che, come confermano Lejeune e Genette, intersecano i sottogeneri e le caratteristiche del romanzo come l'ormai desueto romanzo autobiografico. Non è un caso che le composite identità di genere dei nostri testi propongano in numerose prove autobiografiche la maggioranza dei dieci punti indicati da Gasparini né che tra i pionieri del genere autofinzionale siano menzionati Leiris, Gómez de la Serna e Isherwood. Si aggiunga che lo stesso Doubrovsky nell'intervista rilasciata a Philippe Vilain - pubblicata in *Défense de Narcisse* nel 2005 - ne limita la portata originale e inedita ammettendo che «toute l'autobiographie est une forme d'autofiction et toute autofiction une variante de l'autobiographie»<sup>828</sup>.

La Babele terminologica, che ha colpito la letteratura del sé soprattutto nell'ultimo decennio, dimostra che l'uso improprio della definizione di *autofiction* parta da un'immagine desueta di autobiografia come genere

---

stratificazione, frammentazione, interferenze ...); 7° - Un largo impiego del presente di narrazione; 8° - L'impegno a non riferire che «fatti e avvenimenti rigorosamente reali»; 9° - L'impulso a «rivelarsi nella propria verità»; 10° - Una strategia di cattura del lettore; trad. nostra].

<sup>828</sup> Ivi, p. 205.

documentale e dall'interpretazione coatta dell'autobiografia letteraria come una corale autofinzione. Riportata l'«avventura di linguaggio» di Doubrovsky allo spazio di genere entro cui ci siamo mossi, restano tuttavia da comprendere le dinamiche culturali e gli immaginari che hanno stimolato un ripensamento del carattere finzionale dell'autobiografia e una sua sostanziale ridefinizione come genere letterario.

Appare chiaro che, allo stesso modo di *Barthes par Roland Barthes* a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, *Fils* e la definizione di *autofiction* siano in qualche modo il prodotto della riflessione sul genere autobiografico che, come dimostrato, comincia negli anni Sessanta, vive un momento cruciale negli anni prossimi alla pubblicazione del testo di Doubrovsky e continua fino agli anni Novanta. Alla riflessione sulla letteratura del sé si accompagna una eterogenea ed estesa pubblicazione di opere autobiografiche finzionali e romanzi autobiografici come *W ou le Souvenir d'enfance* di Perec (1975), *L'amant* di Marguerite Duras (1984), *Le Miroir qui revient* di Robbe-Grillet (1985) in Francia, *Stolz* di Paul Nizon (1975) in Germania, *October* di Isherwood (1980) e *The facts: a novelist's autobiography* di Roth (1988) negli Usa. Sono solo alcuni dei numerosi titoli ma rendono in modo efficace le nuove tendenze del racconto autobiografico, i cui caratteri finzionali e la cui ibridazione con le forme del romanzo stimolano una ridefinizione dei generi della letteratura del sé e la definizione doubrovskyana di *autofiction*. Come conferma Robbe-Grillet all'esigenza di un *Nouveau Roman* corrisponde l'esigenza di una *Nouvelle Autobiographie* che allo stesso modo del romanzo riprende il percorso di destrutturazione del canone moderno che il ritorno all'impegno e alla storia nel dopoguerra aveva interrotto. Se, come dimostrato, il cambiamento profondo dell'autobiografia che l'*aufiction* ha provato a definire non si esprime tanto nella morfologia del racconto di sé e nell'essenza stessa dell'atto autobiografico in quanto a cambiare sono sostanzialmente quei gradienti di finzionalità che già l'autobiografia primonovecentesca aveva alterato sensibilmente, resta da comprendere se il sottogenere circoscritto da Doubrovsky non colga un cambiamento più profondo che riguarda una differente rappresentazione del soggetto e dei suoi modelli d'identità.

In un corposo contributo pubblicato nel 2007 in «Estudios Publicos» Alfonso de Toro partendo dall'idea di *Nouvelle autobiographie* proposta da

Robbe-Grillet, mette in luce l'immaginario filosofico e culturale che condiziona la rappresentazione del soggetto dalla seconda metà del Novecento:

Este tipo de pensamiento, centrado en un *Logos*, cede el lugar a un tipo de pensamiento postmoderno de la 'pluralidad'. De la 'hibridez', del 'nomadismo', del 'rizoma', de la 'paralogia', de la 'diseminación' y de la 'diferencia' [...]. Entendimos por 'diferencia' un injerto, un desliz de significaciones de una irreductible pluralidad. Igualmente, la categoría 'diseminación' es equivalente a la concepción de *glissement* de Lacan o aquella de *rhizome* establecida por Deleuze/Guattari [...] y definida como una estructura, un pensamiento sin centro, como una red infinita (traza, huella), como un libro de arena, como un jardín de senderos que se bifurcan [...].<sup>829</sup>

Un giardino dai sentieri che si biforcano come quelli di Borges<sup>830</sup>. È chiaro che le teorie post-strutturaliste non condizionino solo la prospettiva di studio e di interpretazione dell'autobiografia nei modi che abbiamo descritto nelle pagine precedenti, ma anche e soprattutto la sua elaborazione. Secondo De Toro l'influsso dei *glissements* di significato postulati da Lacan, e dei *Millepiani* del rizoma di Deleuze e Guattari sull'immaginario letterario novecentesco non può non condizionare profondamente un tipo di scrittura così epidermicamente strutturato su concetti logocentrici come la verità della materia narrata e l'identità tra autore, narratore e personaggio. Se, come dimostrato, questi condizionamenti emergono in modo poco marcato dalle caratteristiche morfologiche del racconto di sé è ai temi e ai contenuti di questo che dovremo guardare per trovare una identità più limpida dell'*autofiction*:

---

<sup>829</sup> A. De Toro, *Meta-autobiografía / 'autobiografía transversal' postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona*. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo, in «Estudios Públicos», 101 (2007), p. 217. [Questo tipo di pensiero, centrato su un *Logos*, cede il posto a un tipo di pensiero postmoderno della 'pluralità'. Dell' 'ibrido', del 'nomadismo', del 'rizoma', della 'paralogia', della 'disseminazione' e della 'differenza' [...]. Per differenza intendiamo un inserto, un errore di significazioni di una irriducibile pluralità. Allo stesso modo la categoria 'disseminazione' è l'equivalente della concezione del *glissement* di Lacan o di quella di rizoma di Deleuze/Guattari [...] e definita come una struttura, un pensiero senza centro, come una rete infinita (traccia, impronta), come un libro di sabbia, come un giardino di sentieri che si biforcano [...]; trad. nostra].

<sup>830</sup> De Toro fa riferimento ovviamente a *El jardín de senderos que se bifurcan* di Borges.



Il fatto è che a guardarle da vicino le cose si danno da subito più complicate. Basta un primo sguardo d'insieme per accorgersi di come nella maggior parte di queste opere venga inscenato un rapporto con la realtà in cui il soggetto più parla di sé e più sembra farsi da parte e stilare il verbale della sua marginalità, della sua impotenza, della sua inesistenza. Più che una narrazione di azioni, si tratta di un catalogo di atti mancati, non compiuti o impossibili da compiere [...]. Sotto ogni "io c'ero" dello scrittore si nasconde in realtà un "però potevo anche essere altrove, o non esserci del tutto" [...]. Ed è qui che la cosa si fa interessante. Perché conseguenza naturale di ciò dovrebbe a rigore essere l'opposta: visto che non sai non solo chi sei, ma neanche *se* ci sei; e visto che comunque tu stesso sostieni che non fa poi gran differenza, allora tirati da parte, parla d'altro, annega, come molta letteratura degli anni sessanta, in quello che Calvino chiamava «il mare dell'oggettività». Parla di tutto ma non parlare di te.<sup>831</sup>

Nel recente *Senza Trauma* Giglioli definisce magistralmente il cambio sostanziale dell'immaginario autobiografico che fa dell'*autofiction* un sottogenere inedito che sembra testimoniare di un nuovo modo di intendere il racconto di sé ma soprattutto la rappresentazione del soggetto in letteratura. Il modello d'identità che abbiamo scandagliato nelle sue diverse declinazioni tematiche cede il posto a una soggettività inedita, che sembra esautorare irreversibilmente il valore egotistico del racconto di sé per un esibizionismo ossessivo, distante sideralmente dal narcisismo rousseauiano. Se l'autore ginevrino statuiva la singolarità della sua impresa e al contempo dichiarava la diversità e l'unicità del soggetto rappresentato - «j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent»<sup>832</sup> - i narratori dell'autobiografia postmoderna condividono con lettori e autori «il senso di contingenza, di non necessità, di mancata presa su se stessi e sul mondo»<sup>833</sup>.

La singolarità dell'*autofiction* e la sua identità come sottogenere autobiografico starebbe quindi più nei suoi contenuti che nella sua morfologia, più nel suo testimoniare di un nuovo problematico modello di Soggetto letterario che di rappresentazione finzionale. È una traccia che abbiamo ritrovato nei testi più tardivi dei nostri autori e soprattutto in quelli di Leiris e Isherwood che più rientrano nei limiti cronologici di questa evoluzione radicale dei gradi finzionali dell'autobiografia novecentesca, un modello di racconto

---

<sup>831</sup> D. Giglioli, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 54-55.

<sup>832</sup> J.J. Rousseau, *Les Confessions*, in Id., *Ouvres complètes*, cit., p. 5.

<sup>833</sup> D. Giglioli, *Senza trauma*, cit., p. 57.

### *Tendenze del paradigma*

autobiografico che si sviluppa in modo diffuso e capillare a partire dal nuovo millennio, e di cui, a ben guardare, già Doubrovsky aveva definito l'essenza dal '77: mentre tutti gli studiosi si soffermavano sui tropi, sui meccanismi narrativi e i dispositivi romanzeschi dell'avventura del linguaggio autofinzionale, l'autore francese ne statuiva il carattere certamente più etico ed esistenziale che morfologico nel laconico e accomunante rifiuto del «*privilège réservé aux importants de ce monde*».

## Bibliografia

### I. *Corpus* testi primari

#### Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)

*Morbideces* (1908), in Id., *Obras Completas*, Vol. I, «*Prometeo I*». *Escritos de juventud*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.

*El libro mudo* (1911), in Id., *Obras Completas*, Vol. I, «*Prometeo I*». *Escritos de juventud*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.

*Pombo* (1918), Madrid, Editorial Trieste, 1986.

*La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Editorial Trieste, 1986.

*Automoribundia* (1948), a cura di C. Fernández Prieto, Madrid, Marenostum, 2008.

*Cartas a las golondrinas* (1949), in Id., *Obras completas*, Vol. XIV, *Escritos del desconsuelo*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

*Cartas a mí mismo* (1956), in Id., *Obras completas*, Vol. XIV, *Escritos del desconsuelo*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

*Nuevas páginas de mi vida* (1957), in Id., *Obras completas*, Vol. XIV, *Escritos del desconsuelo*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

#### Christopher Isherwood (1904-1986)

*Mr Norris changes train* (1935), in Id., *The Berlin novels*, London, Vintage, 1999; trad. it. di P. Leoni, *Il signor Norris se ne va*, Milano, Mondadori, 1948.

*Lions and shadows* (1938), New York, Pegasus, 1969; trad. it. di M. Bocci, *Leoni e ombre*, Milano, Mondadori, 1953.

## Bibliografia

*Goodbye to Berlin* (1939), in Id., *The Berlin novels*, London, Vintage, 1999; trad. it. di L. Nouliau, *Addio a Berlino*, Milano, Adelphi, 2013.

*Prater violet* (1945), London, Vintage, 2012; trad. it. di G. Monicelli, *La violetta del Prater*, Milano, Adelphi, 2011.

*Down there on a visit*, London, Methuen, 1962; trad. it. di S.L. VerPELLI, *Ritorno all'inferno*, Milano, Garzanti, 1965.

*Kathleen and Frank* (1971), London, Vintage, 2000.

*Christopher and his kind* (1976), London, Eyre Methuen, 1977; trad. it. di G. Pavanello, *Christopher e il suo mondo*, Milano, Se, 1989.

*October* (1980), Los Angeles, Twelvetreepress, 1981; trad. it. di M.P. Tosti Croce, *Ottobre*, Milano, Se, 1987.

*Lost years: a memoir 1945-1951* (2000), a cura di K. Bucknell, London, Vintage, 2001.

## Michel Leiris (1901-1990)

*L'âge d'homme* (1939), Paris, Gallimard, 2008; trad. it. di A. Zanzotto, *Età d'uomo*, Milano, Se, 2003.

*Aurora* (1946), Paris, Gallimard, 1993; trad. it. di P. Decina Lombardi, *Aurora*, Milano, Serra e Riva, 1980.

*Biffures* (1948), in Id., *La règle du jeu*, a cura di D. Hollier, Paris, Gallimard, 2003; trad. it. di E. Rizzi, *Biffures*, Torino, Einaudi, 1979.

*Fourbis* (1955), in Id., *La règle du jeu*, a cura di D. Hollier, Paris, Gallimard, 2003; trad. it. di I. Margoni, *Carabattole*, Torino, Einaudi, 1998.

*Fibrilles* (1966), in Id., *La règle du jeu*, a cura di D. Hollier, Paris, Gallimard, 2003.

*Frêle bruit* (1976), in Id., *La règle du jeu*, a cura di D. Hollier, Paris, Gallimard, 2003.

*Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981.

*Langage tangage* (1985), Paris, Gallimard, 1995.

*À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988.

## *Bibliografia*

### Alberto Savinio (1891-1952)

*Hermaphrodito* (1918), in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995.

*La casa ispirata* (1920), in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995.

*Tragedia dell'infanzia* (1937), a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2001.

*Achille innamorato* (1938), Milano, Adelphi, 1993.

*Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995.

*Casa «la Vita»* (1943), Milano, Adelphi, 1989.

*Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Milano, Adelphi, 2010.

*Souvenirs* (1945), Palermo, Sellerio, 1989.

*Il signor Dido* (1949-52), Milano, Adelphi, 1992.

## II. Critica

### Critica sul genere autobiografico

Agamben, G., *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi 1978.

Agazzi, E., Canavesi, A. (a cura di), *Il segno dell'io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*, Udine, Campanotto Editore, 1992.

Anglani, B., *I letti di procuste*, Bari, Laterza, 1996.

Ashleym, K., Gilmore, L. (a cura di), *Autobiography and postmodernism*, University of Massachussets press, 1994.

Barros, C.A., *Figura, persona, dynamis: autobiography and change*, in «Biography» XV, 1 (1992), pp. 1-28.

Barthes, R., *Barthes di Roland Barthes* (1975), trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 2007.

Battistini, A., *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Battistini, A., *Il riflesso nello «specchio d'un'acqua in tempesta». Forme e modi dell'autobiografia novecentesca*, in A. Dolfi e N. Turi (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pisa, Ets, 2008, pp. 57-75

Bruss, E., *Autobiographical acts. The changing situation of a literary genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

Catelli, N., *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Editorial Lumen, 1991.

Cinelli, G., *Ermeneutica e scrittura autobiografica*, Milano, Unicopli, 2008.

Coe, R.N., *When the grass was taller. Autobiography and the experience of childhood*, New Haven, Yale University Press, 1984.

Coirault, Y., *Autobiographie et Mémoires (XVII-XVIII siècles), ou existence et naissance de l'autobiographie*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXV, 6 (1975), pp. 937-956.

## Bibliografia

Colonna, V., *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Paris, EHESS (tesi di dottorato inedita), 1989.

Cortellessa, A., *Il momento autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, in R. Caputo e M. Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 191-244.

de Man, P., *Autobiography as de-facement*, in Id., *The rhetoric of romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, trad. it di B. Anglani, *L'autobiografia come sfiguramento*, in Id., *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari, B.E. Graphics, 1998, pp. 51-56.

de Toro, A., *'Meta.autobiografia' / 'autobiografia' transversal' postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona*, in «Estudios publicos», 107 (2007), pp. 214-308.

D'Intino, F., *I paradossi dell'autobiografia*, in R. Caputo e M. Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 275-313.

D'Intino, F., *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

Doubrovsky, S., *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

Egan, S., *Childhood: from innocence to experience*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990.

Eakin, P.J., *Fictions in autobiography. Studies in the art of self-invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

Eakin, P.J., *Touching the world. Reference in autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Eakin, P.J., *Breaking rules: the consequences of self-narration*, in «Biography», XXIV, 1 (2001), pp. 113-127.

Eakin, P.J., *Living autobiographically*, Cornell University Press, 2008.

Edward, R., Heidt, R., *Vision Voiced. Narrative viewpoint in autobiographical writing*, New York, Peter Lang, 1991.

Falaschi, G., *Autobiografie e memorie*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana*, Vol. IV, *Dall'unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 733-764.

## Bibliografia

Fernández Romero, R., *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad de Granada, 2007.

Fleishman, A., *The language of autobiography*, Berkley, The University of California Press, 1983.

Frasca, G., *Buono a nient'altro*, in «Il piccolo Hans», 50 (1986), pp. 98-117.

Gasparini, Ph., *Est-il je?*, Parigi, Seuil, 2004.

Gasparini, Ph., *Autofiction. Un aventure du langage*, Parigi, Seuil, 2008.

Gaulmier, J., *Introduction*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXV, 6 (1975), pp. 901-902.

Gunn, J., *Autobiography: the poetics of experience*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1982.

Gusdorf, G., *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXV, 6 (1975), pp. 957-994.

Gusdorf, G., *Conditions and limits of autobiography*, in J. Olney (a cura di), *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 28-48.

Hart, F., *Notes for an anatomy of modern autobiography*, in «New Literary History», I, 3 (1970), pp. 485-511.

Hermenet, A.R., Paul, J.M. ( a cura di), *Écritures autobiographiques*, Rennes, PUR, 2010.

Howarth, W., *Some principles of autobiography*, in J. Olney (a cura di), *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 84-114.

Jay, P., *What's the use? Critical theory and the study of autobiography*, in «Biography», X, 1 (1987), pp. 39-53.

Jolly, M. (a cura di), *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms*, London, Routledge, 2001.

Klein, R., Bonadei, R. (a cura di), *Il testo autobiografico nel Novecento*, Milano, Guerini, 1993.



## Bibliografia

- Laserra, A., *Tra il sé e l'altro: la deviazione identitaria nello spazio autobiografico*, in M. Bottalico e M.T. Chialant (a cura di), *L'impulso autobiografico*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 21-32.
- Lejeune, Ph., *Il patto autobiografico* (1975), trad. it. di F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Lejeune, Ph., *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- Lejeune, Ph., *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Lejeune, Ph., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- Lejeune, Ph., *Autogenèses*, Paris, Édition du Seuil, 2013.
- Mariani, M.A., *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2012.
- May, G., *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- Olney, J., *Metaphors of the self*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Olney, J. (a cura di), *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Olney, J., *Memory & narrative. The weave of life-writing*, Chicago, The University of Chicago, 1998.
- Orlando, F., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007.
- Pascal, R., *Design and truth in autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960; trad. it. di B. Anglani, *Cos'è un'autobiografia?*, in *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari, B. A. Graphics, 1996, pp. 19-32. .
- Pizzorusso, A., *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Rannaud, G., *Le Moi et L'Histoire chez Chateaubriand et Stendhal*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXV, 6 (1975), pp. 1004-1019.
- Renza, L.A., *The veto of imagination: a theory of autobiography*, in J. Olney, *Autobiography: essays theoretical and critical*, cit., pp. 268-295.

## Bibliografia

Romera Castillo, J., *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor libros, 2006.

Scotto di Carlo, A.C., *Quando le locomotive erano orchi*, Pisa, Pacini, 2011.

Secchieri, F., *Segreto e finzione nelle scritture dell'io*, in «Strumenti Critici», XVI, 95 (2001), pp. 1-18.

Segre, C., *Appunti sull'autobiografia*, in «Il piccolo Hans», 50 (1986), pp. 79-84.

Sheringham, M., *French autobiography. Devices and desires*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Spengemann, W., R. Lundquist, *Autobiography and the American Myth*, in «American Quarterly», 17 (1965), pp. 501-519.

Stara, A., *Autobiografia e romanzo*, in «Rassegna della letteratura italiana», 89 (1985), pp. 128-141.

Starobinski, J., *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Stendhal, Freud* (1970), trad. it. di G. Guglielmi e G. Giorgi, Torino, Einaudi, 1975.

Sturrock, J., *The new model autobiographer*, in «New Literary History», IX, 1 (1977), pp. 51-64.

Tassi, I., *Storie dell'io*, Bari, Laterza, 2007.

Tassi, I., *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Vercier, B., *Le mythe du premier souvenir: Pierre Loti, Michel Leiris*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXV, 6 (1975), pp. 1029-1046.

Weintraub, K., *Autobiography and historical consciousness*, in «Critical Inquiry», 1 (1975), pp. 821-48.

Yvancos, P., *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.

Zatti, S., *Raccontare la propria infanzia*, in F. Orlando, *Infanzia memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007, pp. 275-329.

Zatti, S., *Morfologia del racconto d'infanzia*, in S. Brugnolo (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 25-63.

Zweers, A.F., *The narratology of the autobiography*, New York, Peter Lang, 1997.

## Crítica su Ramón Gómez de la Serna

Baeza, E., *El espacio biográfico-autobiográfico de Ramón Gómez de la Serna*, in *Literatura y conocimiento*, M. Genoud de Fourcade (a cura di), Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1998, pp. 31-76.

Heuer, J., *Ramón Prologuista* in *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Albert editor, 2010, pp. 213-228.

Cardona, R., *Ramón. A study of Ramón Gómez de la Serna and his works*, New-York, Eliseo Torres and Sons, 1957.

Cabañas Alamán, R., *Fetichismo y perversión. En la novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Laberinto, 2001.

Camón Aznar, J., *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

Cirillo Sirri, T., *Napoli "Averno Celeste". L'immortalità secondo Ramón Gómez de la Serna*, Napoli, Liguori, 2003.

Ouimette, V., "Automoribundia" and historical solipsism, in N. Dennis (a cura di), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehause, 1988, pp. 45-69.

del Rey Briones, A., *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992.

Elwes Aguilar, O., *El libro mudo de Ramón Gómez de la Serna: entre el silencio mallarmeano y el impulso vitalista de Gide*, in *Intertexto y polifonía: homenaje a M<sup>a</sup> Aurora Aragón*, in F.M. Bango de la Campa, A. Niembro Prieto (a cura di), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 237-244.

Fernández-Medina, N., *Writing the self: what Gómez de la Serna learned from Nietzsche*, in «Revista Hispánica Moderna», LXII, 1 (2009), pp. 25-39.

Fernández Romero, R., *La condición fotográfica de las autobiografías de Ramón Gómez de la Serna: Mi autobiografía (1924)*, in «Hispanic Research Journal», XII, 2 (2011), pp. 146-166.

García de la Concha, V., *La generación unipersonal de Gómez de la Serna*, in «Cuadernos de Investigación Filológica», 3 (1977), pp. 63-86.

Gonzalez-Gerth, M., *A labyrinth of imagery: Ramón Gómez de la Serna's "Novelas de la Nebulosa"*, London, Tamesis Book Limited, 1986.

## Bibliografía

- Granjel, L., *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- Greco, M., Albert, J.C. (a cura di), *Habla Ramón. Entrevistas a Ramón Gómez de la Serna (1921-1962)*, Albert, Madrid, 2010.
- Heuer, J., *La escritura (auto)biográfica de Ramón Gómez de la Serna*, Ginevra, Slaktine, 2004.
- Hoodie, J.H., *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Pliegos, 1999.
- Hoyle, A., *El desafío de la incongruencia. La literatura de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Ediciones del orto, 2010.
- López-Criado, F., *El erotismo en la novelística ramoniana*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1999.
- López Molina, L., *Ramón Gómez de la Serna o el autobiografismo totalizador* en L. Pozuelo (a cura di), *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, pp. 95-105.
- Mainer, J.C., *Ramón en «Prometeo»*, in R. Gómez de la Serna, *Obras Completas*, Vol. I, *«Prometeo I». Escritos de juventud*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 99-138.
- McCulloch, J.A., *The dilemma of modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York, Peter Lang, 2007.
- Mercadier, G., *«L'autoportrait selon Ramón»*, in É. Martin-Hernandez (a cura di), *Ramón Gómez de la Serna*, Université Blaise-Pascal, 1999, pp. 39-51.
- Navarro Domínguez, E., *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna. 1905-1912*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Navarro Domínguez, E., *Ramón Gómez de la Serna y la novela*, Universidad de Huelva, 2008.
- Pereira, J.M., *El mito del artista ramoniano*, Madrid, Albert Editor, 2005.
- L. Scarano, *"Automoribundia" de Ramón Gómez de la Serna: heterodoxia autobiográfica de un vanguardista insólito*, in «Iberoamericana», IX, 36 (2009), pp. 47-56.
- Sobejano, G., *El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna*, in R. Gómez de la Serna,

## Bibliografía

*Obras completas*, Vol. II, «Prometeo» II. Teatro de juventud, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 13-41.

Suárez-Galbán, E., *Voces narrativas y estructura autobiográfica de Automoribundia (el mito como móvil autobiográfico)*, in *L'autobiographie en Espagne*, Actes du IIe Colloque Int. De la Baume-les-Aix, 23-24-25 Mai 1981, Aix-en Provence, Université de Provence, 1982, pp. 165-179.

Suárez-Galbán, E., *Hacia Ramón a través de Torres Villaroel*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 410 (1984), pp. 63-78.

Umbral, F., *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

Zlotescu, I., «Morbideces»: autorretrato de Ramón Gómez de la Serna, in *L'autobiographie en Espagne*, Actes du IIe Colloque Int. De la Baume-les-Aix, 23-24-25 Mai 1981, Aix-en Provence, Université de Provence, 1982, pp. 149-164.

Zlotescu, I., *Préambulo al espacio literario de «Prometeo»*, in R. Gómez de la Serna, *Obras completas*, Vol. I, «Prometeo» I. Escritos de juventud, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 79-92.

Zlotescu, I., *El ciclo de «Tristán»*, in R. Gómez de la Serna, *Obras Completas*, Vol. I, «Prometeo» I. Escritos de juventud, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 381-414.

Zlotescu, I., *El retrato, espejo del autorretrato y refugio de la autobiografía*, in «Turia: Revista cultural», 41 (1997), pp. 120-126.

Zlotescu, I., *Préambulo al espacio literario de los «Escritos autobiográficos»*, in R. Gómez de la Serna, *Obras completas*, Vol. XX, *Escritos autobiográficos. Automoribundia*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 13-36.

Zlotescu, I., «Ramonismo»: entre la ficción y la realidad, in É. Martin-Hernandez (a cura di), *Ramón Gómez de la Serna*, Université Blaise-Pascal, 1999, pp. 9-18.

## Crítica su Christopher Isherwood

Adams, S., *The homosexual as hero in contemporary fiction*, London, Vision, 1980.

Bernard, G., *Christopher Isherwood: témoin de son temps de 1904 à 1946*, Lille, ANRT, 1985. STORIA

Berg, J., *Isherwood on writing*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2007.

## *Bibliografia*

Borklund, E., *Christopher Isherwood*, in J. Vinson, *Contemporary novelists*, Basingstoke, McMillan, 1982.

Condo, R., *Christopher Isherwood as a novelist*, Patna, Anupam, 1978.

Faraone, M., *Un uomo solo. Autobiografia e romanzo nell'opera di Christopher Isherwood*, Roma, Bulzoni, 1998.

Finney, B., *Christopher Isherwood: a critical biography*, London, Faber & Faber, 1979.

Firchow, P.E., *Strange meetings. Anglo-german literary encounters from 1910 to 1960*, Washington, The Catholic University Press, 2008.

Fryer, J., *Isherwood: a biography of Christopher Isherwood*, London, New English library, 1977.

Fryer, J., *Eye of camera: a life of Christopher Isherwood*, London, Allison & Busby, 1993.

Izzo, D.G., *Christopher Isherwood encyclopedia*, Jefferson, McFarland & Company, 2005.

Izzo, D.G., *Christopher Isherwood. His era, his gang, and the legacy of the truly strong man*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001.

Geherin, D., *An interview with Christopher Isherwood*, in «Journal of Narrative Technique», II, 3 (1972), pp. 143-158.

Heilbrun, C., *Christopher Isherwood*, New York, Columbia University Press, 1970.

Hynes, S., *The Auden generation*, North Pomfret, Trafalgar Square, 1993.

Jelenik, H.M., *Criticism of society in the english novel between the wars*, Paris, Société d'Éditions, 1970.

Kamel, R., "Unravelling one's personal myth": *Christopher Isherwood's autobiographical strategies*, in «Biography», V, 2 (1982).

King, F., *Christopher Isherwood*, Harlow, Longman for the British Council, 1976.

Lehmann, J., *Christopher Isherwood: a personal memoir*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1987.

## Bibliografia

Manferlotti, S., *Literature and society in the Thirties. Auden, Day Lewis, Spender, Isherwood, Orwell*, Napoli, Liguori, 1979.

Mitchell, D., *Down there on a visit. A meeting with Christopher Isherwood*, in «London Magazine», XXXII, 1-2 (1992), pp. 80-86.

Moretti, F., *Letteratura e ideologia negli anni '30 inglesi*, Bari, Adriatica, 1986.

Page, N., *Auden and Isherwood: myth and anti-myth*, Basingstoke, McMillan, 1978.

Parker, P., *Isherwood: a life revealed*, New York, Random House, 2004.

Piazza, P., *Christopher Isherwood. Myth and anti-myth*, Columbia University Press, 1978.

Rosenthal, M., *Isherwood, Huxley and the Thirties*, New York, Columbia, 1994.

Schwerdt, L., *Isherwood's namesake narrators: device persona, and alter ego*, in «Critique», XXIX, 3 (1988).

Schwerdt, L., *Isherwood's fiction the self and technique*, London, McMillan, 1989.

Scobie, W.I., *Christopher Isherwood, The Art of Fiction No. 49*, «The Paris Review», 57 (1974).

Summers, C.J., *Christopher Isherwood*, New York, Ungar, 1980.

Wade, S., *Christopher Isherwood*, London, McMillan, 1991.

Wilde, A., *Christopher Isherwood*, New York, Twayne, 1971.

Wilde, A., *Irony and style: the example of Christopher Isherwood*, in «Modern Fiction Studies», XVI, 4 (1970-1971), pp. 475-489.

## Critica su Michel Leiris

Boyer, A.M., *Michel Leiris*, Paris, Psychoteque editions universitaire, 1974.

Bréchon, R., *L'âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Hachette, 1973.

Chappuis, P., *Michel Leiris*, Paris, Seghers, 1973.

Clavel, A., *Michel Leiris*, Paris, Henri Veyrier, 1984.

## Bibliografia

- Deguy, M., *À cœur et à chant*, in «Les temps modernes», XLVI, 535 (1991), pp. 3-19.
- Cogez, G., *Leiris l'indésirable*, Nantes, Cécile Default, 2010.
- De Phalèse, H., *La règle du je dans L'âge d'homme*, Paris, Nizet, 2004.
- De Sermet, J., *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, Puf, 1997.
- Finkielkraut, A., *L'autobiographie et ses jeux*, in «Communications», XIX, 1 (1972), pp. 155-169.
- Frémon, J., *Michel Leiris face à lui-même: de Giacometti à Bacon*, Paris, Echoppe, 2011.
- Garritano, F., *Linguaggio in festa. L'autoritratto in Leiris*, Milano, Franco Angeli, 1987.
- Guss, N., *Danger and Literature: Michel Leiris and the Corrida*, in «MLN», CXXIV, 4 (2009), pp. 951-969.
- Hand, S., *Michel Leiris. Writing the self*, Cambridge, Cambridge University press, 2002.
- Hollier, D., *Préface*, in M. Leiris, *La règle du jeu*, Paris, Gallimard, 2003, pp. IX-XLVII.
- Juliet, C., *Pour Michel Leiris*, Paris, Fourbis, 1988.
- Kleiber, P.H., *Fragments d'un discours autobiographique: le glossaire de L'Âge d'homme*, in T. Berthomieu Rullier (a cura di), *Styles, genres, auteurs*, Paris, PUPS, 2004, pp. 151-172.
- Lejeune, Ph., *Michel Leiris, autobiographie et poésie*, in Id., *Le pacte autobiographique* (1975), Paris, Éditions du Seuil, 1996; trad. it. di F. Santini, *Il Patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Lejeune, Ph., *Lire Leiris*, Paris, Klincksieck, 1975.
- Maïllis, A., *Michel Leiris. L'écrivain matador*, Harmattan, Paris, 1998.
- Margoni, I., *Duplicità di Michel Leiris*, in M. Leiris, *Carabattole*, trad. it. di I. Margoni, Torino, Einaudi, 1998, pp. VII-LXXVII.



## Bibliografia

- Martelli, E., *Per una poetica dello scacco. Semantica del soggetto nell'autobiografia da Michel Leiris a Georges Perec*, Parma, Edicta Edizioni, 2010.
- Masson, C., *L'autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, Paris, Harmattan, 1995.
- Mathieu, J.C., *La vertige d'écrire*, in «Europe», LXXVII, 847-848 (1999), pp. 3-7.
- Maubon, C., *Michel Leiris au travail: analyse et transcription d'un fragment manuscrit de "Fourbis"*, Pacini, Ospedaletto, 1987.
- Maubon, C., *Michel Leiris, en marge de l'autobiographie*, Paris, Corti, 1994.
- Maubon, C., *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, 1997.
- Maubon, C., *Leiris, Bataille et Sartre*, in «Europe», LXXVII, 847-848 (1999), pp. 93-107.
- Moorer, F.E., *The Language of Autobiography: Studies in the First Person Singular*, in «MLN», CX, 4 (1995), pp. 960-965.
- Morando, C., *La couleur «méli-mélo» chez Michel Leiris*, in F. Marmande (a cura di), *Michel Leiris. Le siècle à l'envers*, Tours, Farrago, 2004, pp. 175-194.
- Nadeau, M., *Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963.
- Neri, G., *Prefazione*, in M. Leiris, *Biffures*, trad. it. di E. Rizzi, Torino, Einaudi, 1979, pp. V-XVI.
- Peyré, Y., *La distance essentielle. Portrait de Michel Leiris*, Opales, 1993.
- Pfeiffer, J., *Michel Leiris et la question de l'autobiographie*, in «Cahiers du Chemin», 21 (1974), pp. 129-141.
- Pibarot, A., *Michel Leiris. Des premiers écrits à l'Âge d'homme*, Nîmes, Théétète, 2004.
- Pibarot, A., Bikialo, S., *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Neuilly, Atlande, 2004.
- Poiana, P., *Narrative destiny in self-writing: Michel Leiris' 'La règle du jeu'*, in «Forum for Modern Language Studies», XLIII, 3 (2007), pp. 261-276.
- Poitry, G., *Michel Leiris, dualisme et totalité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

## Bibliografia

Queloz, J.J., *Pour une poétique de Michel Leiris. « A cor et à cri »: du journal à l'œuvre*, Paris, Champion, 1999.

Sheringham, M., *Énumération et autocitation dans les écrits de Leiris*, in F. Marmande (a cura di), *Michel Leiris. Le siècle à l'envers*, Tours, Farrago, 2004, pp. 205-219.

Zanzotto, A., *Postfazione*, in M. Leiris, *Età d'uomo*, trad. it. di A. Zanzotto, Milano, Se, 2003, pp. 185-191.

## Critica su Alberto Savinio

Battaglia, S., *Savinio e il surrealismo civico*, in A. Savinio, *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1977, pp. IX-XXVI.

Bellini, D., *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, ETS, 2013.

Bramanti, V., *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Palermo, Sellerio, 1983.

Caltagirone, G., *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo*, Pisa, ETS, 2007.

Calvesi, M., *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano, 1982.

M. Carlino, *Savinio*, Lecce, Milella, 1988.

Cirillo, S., *Casa "La Vita" di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1975.

Cirillo, S., *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista genio*, Milano, Mondadori, 1997.

Crippa, G., *Su "Walde 'mare". Ovvero la maternità della narrazione nell'opera di Alberto Savinio*, in «Strumenti Critici», XXIII, 2 (2008), pp. 285-312.

Debenedetti, G., *Savinio e le figure dell'invisibile*, Parma, Monte Università di Parma Editore, 2009.

Giuliani, A., *Savinio dei fantasmi*, in A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995, pp. IX-XXXVII.

Gutierrez, E., *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Firenze, Cadmo, 2000.

Italia, P., *Le carte di Alberto Savinio*, Firenze, Polistampa, 1999.

## Bibliografia

Italia, P., *Note al testo*, in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di P. Italia, A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1999, pp. 870-1023.

Italia, P., *Savinio, Soffici e la politica culturale del fascismo nei primi anni Venti: "Il Nuovo Paese" e il "Corriere Italiano"*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», I, 1 (2000), pp. 389-450.

Italia, P., *Sul dorso del Centauro*, in «Antologia Vieusseux», 16-17 (2000), pp. 79-102.

Italia, P., *Nota al testo*, in A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 203-223.

Italia, P., *Il pellegrino appassionato*, Palermo, Sellerio, 2004.

Parisot, H., *Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio. 1938-1952*, a cura di G. Isotti Rosowsky, Palermo, Sellerio, 1999.

Pedullà, W., *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Cosenza, Lerici, 1979.

Pietromarchi, L., *Dal manichino all'uomo di ferro: Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Milano, Unicopli, 1984.

Piscopo, U., *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973.

Sabbatini, M., *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodite*, Roma, Salerno, 1997.

Sabbatini, M., *Ermafroditismo linguistico. Gli esordi di Savinio scrittore*, in «Antologia Vieusseux», 16-17 (2000), pp. 103-111.

Sanguineti, E., *Alberto Savinio*, in F. Menna (a cura di), *Studi sul Surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1977.

Sciascia, L., *Savinio*, in Id., *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 209-215.

Sciascia, L., *Savinio o della conversazione*, in A. Savinio, *Scritti dispersi (1943-1952)*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2004, pp. VII-XI.

Secchieri, F., *Dove comincia la realtà e dove finisce*, Le lettere, Firenze, 1998.

Tordi, R., *Mistero dello sguardo. Studi per un profilo di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1992.

Tinterri, A., *Savinio e l'Altro*, Genova, Il melangolo, 1999.

### *Bibliografia*

Tinterri, A., *Rapsodia saviniana*, in A. Savinio, *Casa "La Vita" e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1999.

Weber, L., *Uno Stendhal metafisico: le passeggiate milanesi di Savinio in "Ascolto il tuo cuore, città"*, in «Poetiche», X, 2-3 (2010), pp. 343-354.

Zampieri, S., *Alberto Savinio e la filosofia : materiali per una vita filosofica*, Milano, Vimodrone, 2011.

### III. Altri studi

Bal, M., *De Theorie van vertellen en verhalen*, Coutinho, Muiderberg, 1980, trad. en. di C. van Boheemen, *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto press, 1997.

Baldi, G., *Narratologia e critica*, Napoli, Liguori, 2003.

Beebe, M., *Ivory towers and sacred founts. The artist as hero in fiction from Goethe to Joyce*, New York, New York University Press, 1964.

Benjamin, W., *Sulla facoltà mimetica*, in Id, *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 71-74.

Bérard, C., *Propositions pour une approche de la thématique dans l'intratextualité, l'intertextualité et l'extratextualité*, in «Strumenti critici», IV, 60 (1989), pp. 305-320.

Bernardelli, A., *Intertestualità*, Firenze, La nuova Italia, 2000.

Bernardelli, A., Ceserani, R., *La narrazione*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Bonito Oliva, A., *Il linguaggio come comportamento mancato: il senso di colpa, la morte, il suicidio*, in F. Menna (a cura di), *Studi sul Surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1977, pp. 104-120.

Booth, W., *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, trad. it., *Retorica della narrativa*, Firenze, Sansoni, 1984.

Bréton, A., *Manifesti del Surrealismo*, trad. it. di L. Magrini, Torino, Einaudi, 1966, p. 36.

Brooks, C., Warren, R.P., *Understanding fiction*, New York, Appleton, 1943.

Brooks, P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 1995

Chatman, S., *Story and discourse*, London, Cornell University Press, 1978; trad. it. di E. Graziosi, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981.

## Bibliografia

- Debenedetti, G., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998.
- Deleuze, G., *Logique du sens*, Parigi, Minuit, 1966.
- Foucault, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, trad. it. di G. Bogliolo, Milano, BUR, 2006.
- Freud, S., *Tre saggi sulla teoria sessuale*, a cura di M. Montinari, Torino, Boringhieri, 1977.
- Friedman, N., *Point of view: the development of a critical concept*, in «PMLA», 70 (1955), pp. 1160-1184.
- Frye, N., *Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, Torino, Einaudi, 2000.
- Genette, G., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Genette, G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du seuil, 1979.
- Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- Genette, G., *Seuils*, Paris, Editions du seuil, 1987, trad. it., *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Genette, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Genette, G., *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006.
- Giglioli, D., *Tema*, Firenze, La nuova Italia, 2001.
- Giglioli, D., *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Guillén, C., *L'uno e il molteplice*, trad. it. di A. Gargano e C. Gaiba, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 31.
- Kris, E., Kurtz, O., *La leggenda dell'artista*, trad. it. di G. Niccoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Mazzoni, G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il mulino, 2011.
- Moretti, F., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

## Bibliografia

- Meneghelli, D., *Teorie del punto di vista*, Firenze, La nuova Italia, 1998.
- Orlando, F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, Madrid, Obras completas, 1932.
- Polacco, M., *Intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.
- Prince, G., *Thématiser*, in «Poétique», XVI, 64 (1985), pp. 425-426.
- Rubino, G., *Ritratti e autoritratti. Traiettorie del personaggio artista nel Novecento francese*, in E. Villari e P. Pepe (a cura di), *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 133-148.
- Trocchi, A., *Temi e miti letterari*, in A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 51-90.
- Trousson, R., *Plaidoyer pour la Stoffgeschichte*, in «Revue de littérature comparée», XXXVIII, 1 (1964), pp. 101-114.
- Scholes, R., Kellogg, R., *The nature of narrative*, New York, Oxford University press, 1966, trad. it. di R. Zelocchi, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- Sollors, W., *La critica tematica oggi*, in «L'asino d'oro», V, 9 (1994), pp. 156-81.
- Turchetta, G., *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

#### IV. Altre fonti citate

Aleramo, S., *Una donna*, Roma, Feltrinelli, 2011.

Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 2004.

Calvino, I., *Palomar*, Milano, Mondadori, 2009.

Croce, B., *Contributo alla critica di me stesso*, Milano, Adelphi, 1989.

Dobrovsky, S., *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.

Dobrovsky, S., *Fils*, Paris, Gallimard, 2001.

Gómez de la Serna, R., *Atentado contra la locura*, in «La Región Extremeña», 9 dicembre 1907, p. 1.

Gómez de la Serna, R., *El concepto de la nueva literatura*, in Id., *Obras completas*, Vol. I, «Prometeo I». *Escritos de juventud*, a cura di I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.

Isherwood, C., *Discovering Vedanta*, in «Twentieth Century», 170 (1961), pp. 64-71.

Isherwood, C., *An approach to Vedanta*, Hollywood, Vedanta Press, 1963, p. 11.

Leiris, M., *Le sacré dans la vie quotidienne*, in Id., *La Règle du jeu*, a cura di D. Hollier, Paris, Gallimard, 2003, pp. 1110-1118.

Proust, M., *Le temps retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, III, Paris, Gallimard, 1965; trad. it. di G. Raboni, *Il tempo ritrovato*, in M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, VII, Milano, Mondadori, 2011.

Robbe-Grillet, A., *Le voyageur*, Paris, Seuil, 2003.

Rousseau, J.J., *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959.

Savinio, A., *La realtà dorata. (Arte e storia moderna)*, in «La Voce», VIII, 2 (1916), pp. 75-90.



### *Bibliografia*

Savinio, A., *Otto volante, scrittori allo specchio*, in «Fiera Letteraria», II, 8 (1947), p. 8.

Savinio, A., *Sul dorso del centauro*, in Id., *Tragedia dell'infanzia*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2001.

Savinio, A., *Sorte dell'Europa*, Milano, Adelphi, 2005.